Путешествие сквозь череду композиторских судеб вместе с этой невероятно познавательной книгой помогает разжечь огонь интереса к музыке. **БЬОРК**

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Увлекательная и драматическая история, написанная музыкальным критиком *The New Yorker* Алексом Россом, охватывает весь XX век – из Вены до Первой мировой войны в Париж двадцатых, из гитлеровской Германии и сталинской России в нью-йоркский даунтаун шестидесятых – семидесятых, из Пекина наших дней в увлеченную экспериментами Европу. Книга Росса – это виртуозный проводник по лабиринту музыкальных стилей, который не только укажет путь, но и поведает о самых известных композиторах XX века и связи их произведений с окружающей действительностью. «Дальше – шум» – удивительная летопись XX века, пересказанная с помощью музыки.

- Алекс Росс
  - ○
  - ○
  - ○ Предисловие
  - ○ Часть первая
    - ■ Глава 1
      - ■ Штраус, Малер и конец эпохи
      - ■ Рихард I и III
      - ■ Сам Малер
      - ■ Новый мир
    - ■ Глава 2
      - ■ Шенберг, Дебюсси и атональность
      - ■ Вена, 1900
      - ■ Париж, 1900
      - ■ Шенберг
      - ■ Скандал
      - ■ Атональность
      - ■ Ученики
      - ■ “Воццек”
    - ■ Глава 3
      - ■ “Весна священная”, народность, le jazz
      - ■ В поисках реального: Яначек, Барток, Равель
      - ■ Стравинский и “Весна священная”
      - ■ Война
      - ■ “Шестерка” и le jazz
      - ■ Политика стиля
    - ■ Глава 4
      - ■ Американские композиторы от Айвза до

- Эллингтона
- Уилл Мэрион Кук
- Чарлз Айвз
- Век джаза
- Гершвин
- Герцог
- Глава 5
  - Одиночество Яна Сибелиуса
- Глава 6
  - Берлин 1920-х
  - Министерство просвещения
  - Прикладная музыка
  - Актуальная опера
  - Музыка жеста
  - “Трехгрошовая опера”
  - Двенадцатитоновая музыка
  - Боевая музыка
  - “Лулу”

○ Часть вторая
- Глава 7
  - Музыка в сталинской России
  - Революция
  - Молодой Шостакович
  - Террор
  - Прокофьев возвращается
  - Великая Отечественная война
  - Дело Жданова
  - Танец смерти
- Глава 8
  - Музыка в Америке Франка Делано Рузвельта
  - Музыка на радио
  - Молодой Копланд
  - Музыка Народного фронта
  - Музыка “Нового курса”
  - Музыка Голливуда
  - Музыка эмигрантов
  - Весна в Аппалачах
- Глава 9
  - Музыка в гитлеровской Германии

○ Часть третья
- Глава 10
  - Американская армия и немецкая музыка, 1945–1949

- Радикальная перестройка: Булез и Кейдж
- Копланд под огнем
- Дезертирство Стравинского
- Дармштадт
- Америка Кеннеди: 12 тонов и популярная музыка

- Глава 12
  - Страсти Бенджамина Бриттена
  - Молодой Бриттен
  - “Питер Граймс”
  - “Холодная война” Бриттена
  - Бриттен и Шостакович
  - Смерть в Венеции
- Глава 13
  - Мессиан, Лигети и авангард 1960-х
  - Мессиан
  - Авангард 1960-х
  - Лигети
  - Святой Франциск
- Глава 14
  - Бибоп, рок и минималисты
  - Бибоп
  - Калифорнийский авангард
  - Фелдман
  - Uptown, Downtown
  - Минимализм Западного побережья
  - Нью-йоркский минимализм
  - Рок-н-ролльный минимализм
- Глава 15
  - Музыка конца века
  - После конца
  - После Европы
  - После минимализма
  - После модернизма
  - После Советов
  - После Бриттена
  - Никсон в Китае

- Эпилог
- Рекомендуемые записи
  - Десять главных записей
  - Еще двадцать записей
- Благодарности

- notes
  - 1

- ○ 2
- ○ 3
- ○ 4
- ○ 5
- ○ 6
- ○ 7
- ○ 8
- ○ 9
- ○ 10
- ○ 11
- ○ 12
- ○ 13
- ○ 14
- ○ 15
- ○ 16
- ○ 17
- ○ 18
- ○ 19
- ○ 20
- ○ 21
- ○ 22
- ○ 23
- ○ 24
- ○ 25
- ○ 26
- ○ 27
- ○ 28
- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45

- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81
- ○ 82
- ○ 83
- ○ 84
- ○ 85
- ○ 86
- ○ 87
- ○ 88
- ○ 89

- ○ 90
- ○ 91
- ○ 92
- ○ 93
- ○ 94
- ○ 95
- ○ 96
- ○ 97
- ○ 98
- ○ 99
- ○ 100
- ○ 101
- ○ 102
- ○ 103

Алекс Росс
Дальше – шум. Слушая XX век

© 2007 by Alex Ross
© М. Калужский, 2012
© А. Гиндина, 2012
© А. Бондаренко, художественное оформление, 2012
ООО “Издательство Астрель” 2012
Издательство CORPUS ®

Все права защищены. Никакая часть электронной версии этой книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме и какими бы то ни было средствами, включая размещение в сети Интернет и в корпоративных сетях, для частного и публичного использования без письменного разрешения владельца авторских прав.

© Электронная версия книги подготовлена компанией ЛитРес (www.litres.ru)

Несмотря на всю логически-нравственную суровость, которой ей угодно прикрываться, музыка, как мне представляется, все же причастна миру духов, и я не поручусь за полную ее благонадежность в делах человеческого разума и человеческого достоинства. А то, что я, вопреки сказанному, всем сердцем ей предан, – одно из благих или пагубных противоречий, неотъемлемых от природы человека.

Томас Манн, “Доктор Фаустус”,

пер. С. Апта и Н. Ман

Гамлет…Дальше – тишина. (Умирает.)

Горацио. Почил высокий дух. – Спи, милый принц.

Спи, убаюкан пеньем херувимов!
—
Зачем все ближе барабанный бой?

Уильям Шекспир, “Гамлет, принц Датский”,

пер. М. Лозинского

Предисловие

Весной 1928 года Джордж Гершвин, автор “Рапсодии в стиле блюз”, путешествовал по Европе и встречался с ведущими композиторами того времени. В Вене он посетил дом Альбана Берга, чья жесткая, диссонансная, необычайно мрачная опера “Воццек” была поставлена в Берлине за три года до того. Специально для американского гостя Берг пригласил струнный квартет, исполнивший “Лирическую сюиту”, где консистенция венского лиризма доведена до уровня опасного наркотика.

Затем Гершвин подошел к фортепиано, чтобы сыграть несколько своих песен. Он замешкался. Музыка Берга его ошеломила. Стоят ли его собственные произведения этих пышных мрачных звуков? Берг строго посмотрел на него и сказал: “Мистер Гершвин, музыка – это музыка”.

Если бы все было так просто! Конечно, любая музыка воздействует на аудиторию одной и той же физикой звука, сотрясая воздух и вызывая странные эмоции. Тем не менее в XX веке музыка распалась на обилие культур и субкультур, каждая со своим каноном и жаргоном. Некоторые жанры стали популярнее других, но ни один не превратился в по-настоящему массовый. То, что доставляет удовольствие одним, у других вызывает головную боль. Хип-хоп развлекает тинейджеров и приводит в ужас их родителей. Популярные мелодии, запавшие в сердца старшего поколения, для внуков звучат безвкусицей и кичем. Для одних “Воццек” Берга – едва ли не самая захватывающая опера на свете. Кстати, так же считал и Гершвин, обращаясь к ней в “Порги и Бесс”, не в последнюю очередь – в тех туманных аккордах, которые пронизывают *Summertime*. Для других же “Воццек” – воплощение уродства. Споры легко разгораются, и мы становимся нетерпимыми к чужим вкусам, вплоть до насилия. И снова красота застигает нас в самых неожиданных местах. “Где бы мы ни были, – писал Джон Кейдж в книге *Silence* (“Молчание”), – то, что мы слышим, – в основном шум. Когда мы его игнорируем, он раздражает. Когда мы прислушиваемся, он захватывает”.

Классическая музыка XX века, о которой написана эта книга, для многих звучит подобно шуму. Это не прирученное искусство, не освоенный андеграунд. В то время как абстракционистские брызги Джексона Поллока продаются на художественном рынке за миллионы долларов, а экспериментальные работы Мэтью Барни или Дэвида Линча обсуждают в студенческих общежитиях по всему миру, их музыкальные эквиваленты по-прежнему вызывают беспокойство внутри концертных залов и почти не

воспринимаются снаружи. Стало стереотипом считать классическую музыку мертвым искусством – вот и весь разговор о репертуаре, который начинается с Баха и заканчивается Малером и Пуччини. Иногда люди удивляются самому факту, что композиторы по-прежнему сочиняют.

Но ведь эти звуки всем хорошо знакомы. Атональность неожиданно обнаруживается в джазе, авангардные мелодии появляются в саундтреках голливудских фильмов, минимализм оказал влияние на рок, поп и танцевальную музыку от *Velvet Underground* и дальше. Иногда музыка напоминает шум, потому что это *и есть* шум или что-то подобное – так было задумано. Иногда, как в "Воццеке" Берга, она смешивает знакомое и неизведанное, консонанс и диссонанс. Иногда она так невозможно прекрасна, что люди внимают ей, удивленно раскрыв рты. "Квартет на конец времени" Оливье Мессиана с его потрясающими мелодическими линиями и нежно звенящими аккордами при каждом исполнении останавливает время.

Так как композиторы проникли во все сферы современной жизни, их деятельность можно изобразить лишь на очень большом холсте. "Дальше – шум" рассказывает не только о музыкантах, но и о политиках, диктаторах, миллионерах-покровителях, бизнесменах, намеревавшихся контролировать сочинение музыки, и интеллектуалах, которые пытались судить о стиле. О писателях, художниках, танцорах и кинематографистах, которые разбавляли одиночество композиторов на тропах открытий, о слушателях, которые превозносили, поносили или игнорировали то, что создавали композиторы, о технологиях, которые изменили то, как музыка сочиняется и слушается, о революциях, "холодных" и "горячих" войнах, волнах эмиграций и более глубоких социальных трансформациях, изменивших мир, в котором работали композиторы.

Влияние хода истории на музыку – тоже предмет горячих споров. В мире классики долгое время было принято отгораживать музыку от общества, считая ее самодостаточным языком. В сверхполитизированном XX веке этот барьер неоднократно разрушался. Бела Барток писал струнные квартеты, вдохновленные полевыми исследованиями трансильванских народных песен, Шостакович сочинял "Ленинградскую" симфонию, когда немецкая артиллерия обстреливала город, Джон Адамс создал оперу, персонажами которой стали Мао Цзэдун и Ричард Никсон. И тем не менее сформулировать, в чем состоит связь музыки с внешним миром, по-прежнему чертовски сложно. Однако если история не способна точно объяснить нам, что же такое музыка, то музыка может кое-что рассказать об истории.

Подзаголовок этой книги следует понимать буквально – это XX век, услышанный через призму музыки.

История музыки начиная с 1900 года часто принимает форму телеологической сказки, становится нарративом, помешанным на целеполагании, она полна описаний прорывов и героических сражений с буржуазным ханжеством. Но когда концепция прогресса приобретает избыточное значение, многие работы выбрасываются из числа исторических свидетельств лишь на том основании, что они не несут ничего нового. Часто именно такие произведения находят широкую аудиторию – симфонии Сибелиуса и Шостаковича, “Весна в Аппалачах” Копланда, *Carmina burana* Карла Орфа. Сначала формировались два отчетливо различных репертуара: интеллектуальный и популярный. Теперь они слились: по сути дела, сейчас нет более современного языка.

Точно так же повествование часто пересекает воображаемые и порой грубые границы между классической музыкой и близкими жанрами. Дюк Эллингтон, Майлз Дэвис, *The Beatles, Velvet Underground* играют существенные роли, разговор между Гершвином и Бергом повторяется из поколения в поколение. Берг был прав: музыка разворачивается в целостном континууме, сколь бы различными ни казались звуки. Концерт вчера вечером, одинокая утренняя пробежка сегодня утром – музыка постоянно перемещается с места своего рождения к собственной судьбе в чьем-то мимолетном опыте.

Эта книга написана не только для тех, кто хорошо разбирается в классической музыке, но также – и особенно – для тех, кому просто любопытно, что происходит в мрачном углу на задворках культуры. Я описываю предмет с разных точек зрения. Здесь есть биографии, музыковедение, культурная и социальная история, культурная память, политика, воспоминания самих участников процесса. Каждая глава – это широкая просека, проложенная через конкретную эпоху, но без претензии на всеобъемлющее описание: некоторые карьеры дублируют целые сцены, некоторые ключевые фрагменты дублируют целые карьеры, много прекрасной музыки осталось на полу монтажной.

Список рекомендованных записей опубликован в конце книги, как и слова признательности многим блестящим ученым, помогавшим мне. Еще больше, в том числе и десятки записей, можно найти на www.therestisnoise.com. Мы только сейчас начинаем видеть просвещенный и невежественный XX век целиком.

Часть первая
1900–1933

Слетает огненная колесница,
И я готов, расправив шире грудь,
На ней в эфир стрелою устремиться,
К неведомым мирам направить путь.

И. В. Гете, “Фауст”,

пер. Б. Пастернака

ОЛИВЬЕ МЕССИАН
ЯН СИБЕЛИУС
ИДАН
КУРТ ВАЙЛЬ
ЧАРЛЗ АЙВЗ
АНТОНИН ДВОРЖАК
ГУСТАВ МАЛЕР
ИГОРЬ СТРАВИНСКИЙ
ГЕРШВИН
ШЕНБЕРГ
РИХАРД ШТРАУС
ЭДВАРД ЭЛГАР
ЖОРЖ ГЕРШВИН

Глава 1
Золотой век

Штраус, Малер и конец эпохи

16 мая 1906 года в австрийском Граце Рихард Штраус дирижировал своей оперой “Саломея”, и в город съехались коронованные особы европейской музыки. Премьера “Саломеи” состоялась в Дрездене пятью месяцами ранее, и сразу поползли слухи, что Штраус сочинил нечто невообразимое: дисгармоничный спектакль на библейскую тему по пьесе того самого ирландского дегенерата, чье имя не произносят в приличном обществе, произведение настолько отвратительное в изображении похоти, что императорские цензоры запретили его показ в Венской придворной опере.

Автор “Богемы” и “Тоски” Джакомо Пуччини отправился на север, чтобы услышать, что же за “ужасную какофонию” состряпал его немецкий соперник. Директор Венской оперы Густав Малер приехал с женой, красавицей и спорщицей Альмой. Из Вены прибыли самоуверенный молодой композитор Арнольд Шенберг и его шурин Александр фон Цемлинский с шестью учениками. Один из них, Альбан Берг, путешествовал со старшим другом, который позже вспоминал “лихорадочное нетерпение и беспредельное возбуждение”, овладевшее всеми перед спектаклем. Старую Вену представляла вдова Иоганна Штрауса-сына, автора вальса “На прекрасном голубом Дунае”.

Но в основном толпа слушателей состояла из обычных меломанов, по выражению Рихарда Штрауса, “молодых людей из Вены с нотами в ручной клади”. Возможно, среди них был и 17-летний Адольф Гитлер, который только что видел, как Малер в Вене дирижировал “Тристаном и Изольдой” Рихарда Вагнера. Позже Гитлер говорил сыну Штрауса, что на эту поездку брал взаймы у родственников. В Граце был даже литературный персонаж – вступивший в сделку с дьяволом композитор Адриан Леверкюн, герой книги Томаса Манна “Доктор Фаустус”.

Местные газеты публиковали новости из Хорватии, где набирало силу сербохорватское движение, и из России, где царь никак не мог разрешить конфликт с первым парламентом страны. В новостях смутно звучала угроза грядущего хаоса – убийства эрцгерцога Франца-Фердинанда в 1914-м и русской революции в 1917-м. Но Европа тех дней пыталась сохранить фасад цивилизации. Газеты цитировали британского военного министра

Ричарда Холдейна, читавшего наизусть “Фауста” Гете и признававшегося в любви к немецкой литературе.

Титаны австро-германской музыки Штраус и Малер провели утро в горах над Грацем, вспоминала Альма Малер. Фотограф поймал их у выхода из оперного театра как раз перед горной прогулкой – Штраус в канотье, он улыбается, Малер щурится на солнце. Композиторы отправились к водопаду и пообедали в таверне, сидя за простым деревянным столом. Это была странная пара: долговязый, с выпуклым лбом и слабым подбородком, с яркими, но запавшими глазами Штраус и мускулистый, ниже его на голову Малер с ястребиным профилем. Ближе к закату Малер начал нервничать, боясь опоздать, и предложил спешить к гостинице *Elephant*, где остановились композиторы. “Без нас не начнут, – сказал Штраус, – пусть ждут”. Малер ответил: “Если вы не хотите идти, то я поспешу и буду дирижировать вместо вас”.

Малеру было 45, Штраусу – 41. Противоположности во всем. Настроение Малера менялось, как узор в калейдоскопе: он мог быть ребячливым, буйным, деспотичным, отчаявшимся. В Вене, когда он прогуливался от квартиры на Шварценбергплац до Оперы на Рингштрассе, извозчики шептали пассажирам: “Сам Малер”. Штраус был самодовольным и циничным реалистом, закрытым от чужих. Сидевшая рядом с ним на банкете после спектакля сопрано Джемма Беллинчони описывала его как “чистой воды немца – нисколько не позер, не сплетник, без нудных речей, без желания говорить о себе и своей работе, стальной взгляд, непроницаемое выражение лица”. Штраус был родом из Мюнхена – захолустья, с точки зрения таких утонченных венцев, как Густав и Альма. Альма в мемуарах подчеркивала это, передавая речь Штрауса с карикатурно преувеличенным баварским акцентом.

Неудивительно, что композиторы не всегда понимали друг друга, их взаимоотношения не были безоблачными. Малер мог оторопеть от того, что ему казалось проявлением неуважения, а возникшее молчание озадачивало Штрауса. Даже сорок лет спустя Штраус пытался понять своего коллегу, когда прочитал и отрецензировал мемуары Альмы. “Все вранье”, – написал он рядом с эпизодом вечера в Граце.

“Штраус и я копаем тоннель с разных сторон одной горы, и однажды мы встретимся”, – говорил Малер. Оба композитора воспринимали музыку как конфликт, поле битвы крайностей. Они упивались могуществом звуков, которые способен произвести оркестр в сотню инструментов, но при этом высвобождали энергию разрушения и упадка. Героические произведения романтизма XIX века, от симфоний Бетховена до музыкальных

драм Вагнера, неизбежно заканчивались триумфом преодоления, победой духа. Малер и Штраус рассказывали истории с нелинейным сюжетом, зачастую ставя под сомнение саму возможность счастливого финала.

Композиторы постоянно поддерживали творчество друг друга. В 1901 году Штраус стал президентом *Allgemeiner deutscher Musikverein* (Всегерманского музыкального общества), и его первым важным шагом на этом посту стало включение Третьей симфонии Малера в программу очередного фестиваля. Произведения Малера так часто появлялись в программах следующих сезонов, что некоторые критики стали называть организацию “Германской малеровской ассоциацией”. Другие говорили про “ежегодный немецкий карнавал какофонии”. Малер, в свою очередь, восхищался “Саломеей”. За год до Граца Штраус играл и пел фрагменты оперы в фортепианном магазине в Страсбурге, и прохожие прижимались к витринам, пытаясь подслушать. “Саломея” обещала быть одним из главных достижений Малера на посту директора Венской дворцовой оперы, но цензоры сочли невозможным постановку произведения, в которой библейские персонажи совершают недопустимые действия. Взбешенный Малер дал понять, что не задержится в Вене. В марте 1906 года он писал Штраусу: “Вы не поверите, насколько эта история мне неприятна и, между нами говоря, какие последствия она может для меня иметь”.

Так “Саломея” оказалась в Граце, элегантном городе с населением 150 тысяч человек, столице сельскохозяйственной провинции Штирия. Городской театр поставил оперу по предложению критика Эрнста Дечи, соратника Малера, который убедил театральное руководство, что скандальный успех будет обеспечен.

В автобиографии “Музыка была его жизнью” Дечи писал: “Весь город пребывал в возбуждении. Партии создавались и распадались. Пикейные жилеты сплетничали… Провинциалы, критики, репортеры, иностранцы… На трех представлениях ожидались аншлаги. Швейцары стонали, а хозяева гостиниц доставали из сейфов ключи от номеров”. Критик подогрел предвкушение спектакля статьей, в которой приветствовал “богатый оттенками” мир Штрауса, его “полиритмию и полифонию”, его “разрыв со старой примитивной тональностью”, его “фетишистский идеал Всетональности”.

На закате, доехав до города на арендованном автомобиле, Малер и Штраус наконец появились в театре. Толпа в холле была наэлектризована нервным ожиданием. Оркестр приветствовал Штрауса, поднимавшегося к пульту, фанфарами, зал взорвался

аплодисментами. Когда наступила тишина, кларнет заиграл нежно-скользящий пассаж, и занавес поднялся.

Саломея, по Евангелию от Матфея, – принцесса Иудеи, которая танцует для своего отчима Ирода и просит в награду голову Иоанна Крестителя. Она уже несколько раз появлялась в истории оперы, но на самых скандальных чертах героини внимание не акцентировалось. Шокирующая версия Штрауса была основана на пьесе Оскара Уайльда “Саломея” (1891), где принцесса бесстыдно эротизирует тело Иоанна Крестителя и в финале удовлетворяет свою страсть в почти некрофильском акте. Штраус прочитал сделанный Хедвиг Лахман немецкий перевод пьесы, где акцент с Саломеи смещен, и решил не делать стихотворную адаптацию, а дословно положить текст на музыку. Рядом с первой строкой “Как красива царевна Саломея сегодня вечером!”[1] он обозначил тональность – до-диез минор. Но, оказалось, это был не до-диез минор Баха или Бетховена.

Штраус обладал редким даром сочинять вступления. В 1896 году он соз-дал то, что, возможно, стало самым знаменитым вступлением в музыке после первых тактов бетховенской Пятой симфонии: “Восход” в симфонической поэме “Так говорил Заратустра”, позже столь эффектно использованный Стэнли Кубриком в фильме “2001 год: Космическая одиссея”. Пассаж набирает вселенскую силу по самым естественным звуковым законам. Если тронуть струну, настроенную на нижнее до, а затем тронуть ее еще раз, но наполовину прижав, тон окажется следующим до. Это октава. Дальше появляются другие интервалы – квинта (до-соль), кварта (соль-до) и большая терция (до-ми). Это нижние шаги натуральных гармонических, или обертоновых, рядов, которые мерцают, словно радуга, на каждой вибрирующей струне. Именно они появляются в начале “Заратустры” и создают сияющий до-мажорный аккорд.

“Саломея”, написанная через девять лет после “Заратустры”, начинается совсем иначе, изменчиво и подвижно. Первые ноты в партии кларнета – просто восходящая гамма, но в середине она раскалывается: первая половина была в до-диез мажоре, вторая – в соль мажоре. По многим причинам это тревожное начало. В первую очередь, до-диез и соль разделены интервалом, который называют тритон, он на полтона меньше квинты (“Мария” Леонарда Бернстайна[2] начинается с тритона, который переходит в квинту). Этот интервал создает вибрации, раздражающие человеческий слух, средневековые схоласты называли его *diabolus in musica* – музыкальным дьяволом.

В гамме “Саломеи” сопоставлены не просто две ноты, но две тональности, две противоположные тонально-гармонические

сферы. С самого начала мы погружены в мир, в котором свободно перемещаются тела и идеи, в котором встречаются противоположности. Здесь есть намек на блеск и бурление городской жизни: деликатно скользящий кларнет еще только ждет момента, чтобы в начале гершвиновской “Рапсодии в стиле блюз” заиграть джаз. Эта гамма, быть может, предполагает и столкновение несовместимых верований: помимо прочего, действие “Саломеи” происходит в месте встречи античной, иудейской и христианской цивилизаций. И эта короткая последовательность звуков мгновенно раскрывает нам состояние той, которая выставляет напоказ все противоречия своего мира.

Первая часть оперы подчеркивает противостояние Саломеи и пророка Иоканаана: она – символ изменчивой сексуальности, он – аскетичной добродетели. Она пытается соблазнить его, он отшатывается и проклинает ее, и оркестр выражает гипнотическое отвращение до-диез-минорной интерлюдией в громогласной манере Иоканаана, но в тональности Саломеи.

Затем на сцене появляется Ирод. Тетрарх – иллюстрация современных неврозов, сластолюбец, страждущий морали, его тема переливается наложением стилей и сменой настроений. Он на террасе, ищет падчерицу, смотрит на луну, которая “идет, шатаясь, среди облаков, как пьяная женщина”, просит вина, поскальзывается на крови, спотыкается о тело покончившего с собой солдата; ему холодно, ему кажется, что дует ветер, ему чудятся взмахи гигантских крыльев. Снова тихо – и снова ветер, снова галлюцинации. Оркестр наигрывает отрывки вальсов, экспрессионистские скопления диссонансов, импрессионистский звуковой прибой. Следует эпизод бурного спора пяти евреев о значении пророчеств Крестителя, двое назареян отвечают им с христианской точки зрения.

Когда Ирод убеждает падчерицу исполнить танец семи покрывал, она танцует под мелодию интерлюдии, которая, по первому ощущению, звучит невообразимо вульгарно с ее тяжелым ритмом и псевдоориентальной экзотической окраской. Малер, услышав “Саломею”, подумал, что его коллега упустил момент, который мог бы стать кульминацией всей оперы. Но Штраус знал, что делает: звучит именно та музыка, которую любит Ирод, и она служит кичевым фоном для подступающего ужаса.

И вот Саломея уже просит голову пророка, и Ирод, внезапно впадая в религиозную панику, пытается отговорить ее. Она настаивает. Палач готовится обезглавить Крестителя в пересохшем водоеме. В этот момент музыка выходит из берегов. Глухой гул большого барабана и сдавленные вскрики контрабасов начинают размывать звучание оркестра.

В кульминационной сцене голова Иоанна Крестителя лежит перед Саломеей на блюде. Растревожив неслыханными прежде диссонансами, теперь Штраус будоражит простыми аккордами упоения некрофилией. Но, несмотря на извращенность сюжета, это все-таки любовная история, и композитор отдает дань уважения чувствам героини. “Тайна любви, – поет Саломея, – больше, чем тайна смерти”. Ирод в ужасе от зрелища, порожденного его собственной кровосмесительной похотью. “Скройте луну! Скройте звезды!” – кричит он. Он разворачивается и поднимается по дворцовой лестнице. Луна, послушная его приказу, прячется за облаками. Низкие медные и деревянные духовые испускают необычный звук: вступительный мотив оперы сворачивается в простой напряженный аккорд, над которым флейты и кларнеты выводят длящуюся, всепоглощающую трель. Возвращается тема любви Саломеи. В момент поцелуя два простых аккорда сливаются вместе, и мы слышим диссонанс из восьми нот.

Луна снова выходит. Ирод, стоя на верху лестницы, поворачивается и кричит: “Убейте эту женщину!” Оркестр пытается восстановить порядок, завершая эпизод в до миноре, но только усиливает хаос: валторны играют так быстро, что превращают невнятицу в вой, литавры выбивают хроматическую формулу из четырех нот, деревянные духовые звучат высоко и пронзительно. На самом деле опера заканчивается восемью тактами шума.

Зрители одобрительно ревели – и это было самым неожиданным. “Ничего более сатанинского и художественного на немецкой сцене не случалось”, – восхищенно писал Дечи. Штраус стал героем вечера в гостинице *Elephant* в компании, которая никогда больше не собиралась в таком составе: там были, в частности, Малер, Пуччини и Шенберг. Когда кто-то заявил, что он скорее застрелится, чем запомнит мелодию из “Саломеи”, Штраус, к всеобщему изумлению, ответил: “И я тоже”. На следующий день композитор писал жене Паулине: “Идет дождь, и я сижу на террасе гостиницы, чтобы сообщить тебе: “Саломея” прошла хорошо, огромный успех, публика аплодировала десять минут, пока не опустили пожарный занавес, и т. п.”

После этого “Саломею” поставили еще в двадцати пяти городах. Триумф был таким, что Штраус позволил себе посмеяться над критикой кайзера Вильгельма II. По слухам, тот сказал: “Мне жаль, что Штраус сочинил “Саломею”. Обычно я его очень ценю, но данная вещь нанесет ему большой урон”. Штраус пересказывал эти слова и добавлял с улыбкой: “Благодаря этому урону я смог построить виллу в Гармише!”

В поезде на обратном пути в Вену Малер признался, что успех коллеги привел его в замешательство. Он считал “Саломею” значительным и оригинальным произведением, “одним из величайших шедевров нашего времени”, как он скажет позже, и не мог понять, почему публика мгновенно оценила оперу. Очевидно, он полагал, что гениальность и популярность несовместимы. В одном вагоне с композиторами ехал штирийский поэт и романист Петер Розеггер. Альма вспоминает: когда Малер поделился своими сомнениями, Розеггер ответил: “Глас народа – глас Божий” (*Vox populi, vox Dei*). Малер спросил, имеет ли он в виду под “народом” современников или глас народа, звучащий по прошествии времени. Но, казалось, никто не знал ответа на этот вопрос.

У молодых венских музыкантов новации Штрауса вызывали восторг, а его умение произвести эффект – подозрение. Одна из компаний, где бывал и Альбан Берг, встретилась в ресторане, чтобы обсудить только что услышанное. Вполне вероятно, они могли сказать то же, что говорит о Штраусе герой “Доктора Фаустуса” Адриан Леверкюн: “Ну и способная бестия! Революционер-счастливчик – и смел, и покладист. Вот где отлично спелись новаторство и уверенность в успехе. Сначала афронты и диссонансы, а потом этакий плавненький поворот, задабривающий мещанина и дающий понять, что ничего худого не замышлялось…. Но ловко, ловко…”[3] Что до Адольфа Гитлера, то доподлинно неизвестно, был ли он в Граце, ведь он мог просто сказать, что был там. Но очевидно – что-то в связи с этой оперой засело в его памяти.

Австрийская премьера “Саломеи” стала одним из многих событий насыщенного музыкального сезона и как вспышка молнии высветила драматические изменения, которые переживал музыкальный мир. Прошлое и будущее столкнулись, века сменили друг друга за одну ночь. Малер умрет в 1911 году, и, похоже, вместе с ним уйдет эпоха романтизма. “Турандот”, которую Пуччини не закончит из-за своей смерти в 1924 году, в каком-то смысле положит конец великой итальянской опере, родившейся во Флоренции в конце XVI века. Шенберг в 1908 и 1909 годах выпустит на волю столь пугающие звуки, что уже никогда не будет понят широкими народными массами. Гитлер придет к власти в 1933-м и предпримет попытку уничтожить человечество. А Штраус доживет до неправдоподобного возраста и в 1948-м скажет: “Я уже пережил себя”. Когда он родился, Германия еще не была единой страной, а Вагнер еще не закончил “Кольцо нибелунга”. Когда Штраус умирал, Германия была разделена на Западную и Восточную, и на улицах американские

солдаты насвистывали *Some Enchanted Evening*[4].

Рихард I и III

Сонный немецкий городок Байройт – единственное место на земле, где XIX век длится вечно. В 1876 году Вагнер царил здесь на открытии собственного оперного театра и премьере всех четырех частей “Кольца нибелунга”. Императоры Германии и Бразилии, короли Баварии и Вюртемберга и минимум десяток великих герцогов, кронпринцев и князей почтили присутствием это мероприятие. Вместе с ними прибыли ведущие композиторы разных стран – Лист, Чайковский, Григ, Гуно, а также журналисты со всего света. Первополосные статьи о событии публиковались в *New York Times* три дня подряд. Чайковский, вовсе не поклонник Вагнера, был покорен картиной появления маленького композитора, почти карлика – тот ехал в карете сразу вслед за немецким кайзером, не как слуга, но как равный властителям мира.

Байрейтская иллюзия всемогущества воссоздается каждое лето во время ежегодного Вагнеровского фестиваля. Кафе заполнены людьми, спорящими о нюансах сюжета “Кольца”, лицо Вагнера смотрит с витрин, ноты кипами лежат на столах возле книжных магазинов. В течение нескольких недель июля и августа Вагнер – центр вселенной.

Вплоть до изобретения кинематографа не случалось более увлекательного массового развлечения, чем вагнеровские оперы. “Тристан и Изольда”, “Нюрнбергские мейстерзингеры”, тетралогия “Кольцо нибелунга” были работами умопомрачительной глубины и размаха, они возвышались над всеми художественными достижениями своего времени. Несмотря на архаические атрибуты – мечи, кольца, волшебство, – “Кольцо” воссоздавало воображаемый мир с той же психологической достоверностью, какую можно было найти в романах Льва Толстого или Генри Джеймса. В конце концов, “Кольцо” – история высокомерия и заслуженного наказания: верховный бог Вотан теряет власть и впадает в “чувство бессилия”. Он напоминает главу большой буржуазной семьи, разоренного теми силами обновления, которые он сам и привел в движение.

Еще сильнее изобилует подтекстами последняя драма Вагнера “Парсифаль”, впервые прозвучавшая в Байройте летом 1882 года. Сюжет был несовременным, каким-то детским: “чистый простец” Парсифаль сражается с волшебником Клингзором, отбирает у него священное копье, пронзившее тело Христа, и с его помощью излечивает угасающих рыцарей Святого Грааля. Но

мистический антураж оперы соответствовал стремлениям слушателей конца XIX века, а политический подтекст – вагнеровские больные рыцари могли быть восприняты как аллегория нездорового Запада – разогревал фантазии крайне правых. Сама же музыка была дверью в потусторонний мир. Она кристаллизуется из воздуха в невесомых формах, превращается в скалы и снова тает. “Здесь время становится пространством”, – говорит мудрый рыцарь Гурнеманц, показывая Парсифалю дорогу к замку Грааля, и над оркестром гипнотически звучит колокол.

К 1906 году, через 23 года после смерти, Вагнер превратился в колосса, чье влияние чувствовалось не только в музыке, но и в литературе, театре и изобразительном искусстве. Продвинутые молодые люди заучивали его либретто – так американские студенты позже будут декламировать Боба Дилана. Антисемиты и ультранационалисты считали Вагнера своим пророком, при этом композитор дал импульс едва ли не всем важным политическим и эстетическим движениям своего времени: либерализму (Теодор де Банвиль сказал, что Вагнер был “демократом, новым человеком, желавшим творить для всего народа”), богемности (Бодлер восхвалял композитора как воплощение “антирелигиозности, сатанинской религии”), эмансипации афро-американцев (в одном из рассказов Уильяма Дюбуа из сборника “Души черных” молодой чернокожий находит кратковременную надежду, услышав “Лоэнгрин”), феминизму (Марта Кэрри Томас, основательница колледжа Брин Мор, сказала, что “Лоэнгрин” заставил ее “лучше почувствовать свою природу”) и даже сионизму (Теодор Герцль впервые сформулировал представление о еврейском государстве после того, как услышал “Тангейзер”).

Английский композитор Эдвард Элгар сосредоточенно и интенсивно изучал ноты маэстро и написал в своем экземпляре “Тристана”: “Эта Книга содержит… Лучшее и самое Лучшее Нынешнего и Будущего миров”. Элгар своеобразно использовал приемы Вагнера – раскатистые лейтмотивы, порочную хроматическую гармонию, бархатную оркестровку – для создания символического образа всей мощи Британской империи. Тем самым он вернул международную славу, которой английские композиторы были лишены веками. После премьеры оратории “Сон Геронтия” в Германии в 1902 году Рихард Штраус приветствовал Элгара как “самого прогрессивного английского композитора”.

В России Николай Римский-Корсаков выискивал в музыке Вагнера нужный материал и отбрасывал то, что не пригодилось. В “Сказании о невидимом граде Китеже”, сказке о волшебном городе, исчезающем, когда на него нападают, многократно

повторяясь, звучит колокол, напоминая о “Парсифале”. Это звучание, вплетенное в новый сложный гармонический язык, могло привлечь внимание молодого Стравинского. Даже Сергей Рахманинов, который унаследовал здоровый скепсис по отношению к Вагнеру от своего кумира Чайковского, учился у вагнеровской оркестровки тому, как заставить славянскую мелодию сиять.

Изысканно-остроумное решение “вагнеровской проблемы” предложил Пуччини. Как и многие представители этого поколения, он отказался от мистических сюжетов вроде использованного в “Парсифале”. Вместе с Пьетро Масканьи и Руджеро Леонкавалло, авторами опер “Сельская честь” и “Паяцы”, Пуччини следовал в сторону нового направления – веризма, или “веристской оперы”, в которой популярные интонации сочетались с кроваво-мелодраматической оркестровкой, а сцену захватывали самые разнообразные современные персонажи: проститутки, разбойники, беспризорники, ревнивый клоун. На первый взгляд, в зрелых операх Пуччини о Вагнере практически ничего не напоминает. Влияние последнего скрыто: вы чувствуете его в том, как мелодия возникает из оркестровой фактуры, как естественно от сцены к сцене развиваются мотивы. Если в “Кольце” Вагнер превратил богов в обычных людей, то “Богема” Пуччини, впервые прозвучавшая в 1896 году, сделала прямо противоположное: она придала волшебное измерение потрепанным жизням нищих художников и поэтов.

Самым красноречивым критиком вагнеровского самовозвеличивания был другой возвеличивавший себя немец – Фридрих Ницше. Фанатичный вагнерианец в молодости, автор “Так говорил Заратустра” прозрел, продираясь сквозь эстетические и теологические заросли “Парсифаля”. Он пришел к выводу, что Вагнер представлял себя “оракулом, жрецом, даже больше чем жрецом, своего рода рупором “в себе” вещей, неким телефоном потустороннего – он вещал впредь не только музыку, этот чревовещатель Бога, – он вещал метафизику”[5]. В поздних работах, особенно убедительно – в эссе “Казус “Вагнер” (*Der fall Wagner*), Ницше заявлял, что музыка должна быть освобождена от тевтонской тяжеловесности и возвращена к народным корням. Он писал: *Il faut mediterraniser la musique* – “нужно осредиземноморить музыку”. В качестве нового идеала была предложена “Кармен” Бизе с ее смесью жанра комической оперы и грубого, реалистического сюжета.

В 1888 году, когда Ницше написал “Казус “Вагнер”, проект “осредиземноморивания” уже вовсю осуществлялся. Естественно, лидировали французские композиторы. Их врожденное

сопротивление немецкой культуре было усилено поражением во Франко-прусской войне 1870–1871 годов. Праздником средиземноморской атмосферы стала рапсодия “Испания” Эммануэля Шабрие. Габриэль Форе завершил первую версию “Реквиема” с его пронзительно простыми и чистыми гармониями. Эрик Сати создавал оазис спокойствия – “Гимнопедии”. А Клод Дебюсси осваивал новый музыкальный язык, сочиняя музыку на слова Верлена и Бодлера.

Вагнер и сам хотел избежать чрезмерной значительности в творчестве. В 1850 году он писал Листу, своему товарищу по оружию: “Я чувствую пульс современного искусства и знаю, что оно умрет! Это знание тем не менее наполняет меня радостью, а не отчаянием… Монументальный характер нашего искусства исчезнет, мы откажемся от привычки намертво цепляться за прошлое, за нашу эгоистичную озабоченность стабильностью и бессмертием любой ценой: мы позволим прошлому остаться прошлым, будущему быть будущим и станем жить только настоящим, здесь и сейчас, и творить только для настоящего”. Такая популистская амбиция была присуща самой технологии музыки, размеру оркестра и силе голосов. Как позже объяснял Малер, “если мы хотим, чтобы тысячи слушали нас в огромных концертных залах и оперных театрах, нам просто нужно производить много шума”.

Рихард Штраус, или Рихард III, как его называл дирижер Ганс фон Бюлов, пропуская Рихарда II, почти в буквальном смысле вырос в тени Вагнера. Его отец, виртуозный исполнитель на французском рожке Франц Штраус, играл в Мюнхене в придворном оркестре вагнеровского патрона, баварского короля Людвига II. Старший Штраус принимал участие в дворцовых исполнениях “Тристана”, “Мейстерзингеров”, “Парсифаля” и первых двух частей “Кольца”. Тем не менее Штраус-старший был непреклонным музыкальным реакционером, который считал, что произведения Вагнера не заслуживают даже сравнения с венскими классиками. В юности он повторял рассуждения отца, говоря: “Можете быть уверены, пройдет десять лет, и никто не будет помнить, кто такой Рихард Вагнер”. И хотя юный композитор критиковал Вагнера, он все равно находил у него гармонические приемы, которыми вскоре сам начинал пользоваться. Так, он воспроизвел пассаж из “Валькирии”, где накладываются друг на друга соль и до-диез, – те же тональности пересекаются на первой странице “Саломеи”.

Франц Штраус был озлобленным, раздражительным и жестоким человеком. Его жена Жозефина, кроткая и нервная, в конце концов сошла с ума и была госпитализирована. Их сыну,

как и многим детям из проблемных семей, приходилось скрывать бурю эмоций за невозмутимой внешностью. В 1888 году, в возрасте двадцати четырех лет, он сочинил прорывную работу, симфоническую поэму “Дон Жуан”, многое говорившую об авторе. Герой поэмы – тот же распутник, что отправлялся в ад в моцартовском “Дон Жуане”. Музыка передает его мятежный склад резким ритмическим рисунком, простые мелодии окаймляют неожиданные диссонансы. За художественной стороной скрывается дух нигилизма. Штраус использовал стихотворную пьесу Николауса Ленау, согласно которой любвеобильный Дон не столько приговорен к адскому проклятию, сколько угас: “…топливо кончилось, / очаг холоден и темен”. Финал Штрауса также лаконичен: восходящие скрипичные гаммы, тихая барабанная дробь, пустые аккорды разрозненных инструментов, три глухих удара – и тишина.

“Дон Жуан” был написан под влиянием композитора и философа Александра Риттера, одного из многочисленных мини-Вагнеров, населявших империю. Примерно в 1885 году Риттер вовлек юного Штрауса в “новую немецкую школу”, которая в духе Листа и Вагнера отвергала ясно организованные структуры венской традиции – первая тема, вторая, экспозиция, разработка и т. д. – в пользу свободно движущегося, сиюминутного, поэтически воспаленного повествования. Штраус дружил с вдовой Вагнера Козимой, и ходили слухи, что он может составить хорошую партию Еве, дочери Мастера.

В 1893 году Штраус закончил “Гунтрам”, свою первую оперу. Как и полагалось настоящему юному вагнерианцу, либретто он написал сам. Сюжет напоминал “Мейстерзингеров”: средневековый трубадур восстает против братства певцов, чьи правила слишком строги для его мятежного духа. В этой опере проблема героя лежит в области морали – Гунтрам убивает тирана-герцога и влюбляется в его жену. В первоначальной версии финала Гунтрам осознает, что, хотя его действия оправданны, он предал дух своего ордена, так что он отправляется с покаянием в паломничество в Святую землю.

Однако в процессе работы Штраус пришел к другой развязке. Вместо того чтобы подчиниться суду ордена, Гунтрам выходит из него, уходит от возлюбленной, отворачивается от христианского Бога. Риттер был очень обеспокоен новым планом своего протеже и говорил, что опера стала “аморальной” и нелояльной к Вагнеру – ни один настоящий герой не должен отрекаться от своего сообщества. Но Штраус не раскаялся. Он отвечал Риттеру, что орден Гунтрама недальновидно попытался затеять этический крестовый поход средствами искусства, объединить религию и

искусство. Да, это было и миссией Вагнера, но для Штрауса такая модель оказалась утопией, содержавшей в себе “семена смерти”.

В поисках альтернативы вагнерианству Штраус начал читать философа-анархиста первой половины XIX века Макса Штирнера. В книге “Единственный и его собственность” Штирнер утверждал, что все формы организованной религии, как и организованного общества, заточают личность в иллюзии морали, обязанностей и закона. Для Штрауса анархический индивидуализм был способом уйти от стилистических споров своего времени. Либретто “Гунтрама” испещрено аллюзиями на “Единственного и его собственность”. Штирнер критикует “прекрасную мечту” либеральной концепции гуманизма, Гунтрам произносит ту же фразу и презрительно добавляет: “Мечтайте, добрые люди, о спасении человечества”.

“Гунтрам” провалился на премьере в 1894 году, во многом потому, что оркестр заглушал певцов, но провалу способствовал и аморальный финал. Штраус ответил враждебно, объявив “войну всем апостолам умеренности”, как в 1896 году одобрительно сказал критик и поклонник Ницше Артур Зайдль. Вторая опера должна была прославить веселого плута Тиля Уленшпигеля, “бича филистеров, раба свободы, обличителя глупости, поклонника природы”, который досаждал бюргерам города Шильды. Этот проект так и не был реализован, но его настроением пронизана симфоническая поэма “Веселые проделки Тиля Уленшпигеля”. Она полна восхитительно дерзких звуков: скрипки заливаются, словно в руках уличных скрипачей, медные духовые издают трели, рычат и перескакивают с одной ноты на другую, кларнеты, как в свадебных ансамблях, пронзительно визжат.

В песнях Штраус привлекал внимание использованием поэзии современников с сомнительной репутацией. Среди них были Рихард Демель, защитник свободной любви, Карл Хенкель, запрещенный в Германии за откровенно социалистические взгляды, Оскар Паницца, осужденный за “преступления против религии, совершенные в прессе” (он назвал “Парсифаль” “духовной кормушкой для педерастов”), а также Джон Генри Маккей, биограф Макса Штирнера, автор книги “Анархисты” (а позже, под псевдонимом Сагитта, – стихов и прозы, воспевающих любовь мальчика и мужчины).

В 1890-е годы и в начале нового века Штраус писал преимущественно симфонические поэмы. Их ценили за великолепную звукоизобразительность: первые лучи восхода в “Так говорил Заратустра”, блеющая овца в “Дон Кихоте”, энергичная батальная сцена в “Жизни героя”. Дебюсси

пророчески сказал про “Жизнь героя”, что это произведение “подобно художественному альбому, даже кинематографу”. В целом Штраус продолжал воплощать главную тему “Гунтрама” – тему борьбы индивидуальности против коллектива, причем борьбы, выглядевшей обреченной на поражение. Большинство этих сочинений начинаются с героики, но увядают в тишине. Современные исследователи Штрауса, такие как Брайан Гиллиам, Вальтер Вербек и Чарльз Юманс, утверждают, что композитор пришел к трансцедентным идеям романтической эпохи с философским скепсисом, позаимствованным у Шопенгаэура и Ницше. Превращаясь в черную дыру иронии, вагнеризм взрывается.

Тем не менее в штраусовской вселенной слышны и утешающие голоса, но исключительно женские. Слушатели всегда пытались понять, как этому мрачному мужчине удалось создать такие сильные и вызывающие сочувствие женские характеры, – ответ можно получить, осознав, насколько Штраус подчинялся своей жене Паулине, верной, но властной и непростой женщине. Его оперные героини откровенны в своих идеях и желаниях. Их мужчины, наоборот, часто выступают не как протагонисты, но только как объекты любовного интереса, даже сексуальные трофеи. Мужчины, обладающие властью, непостоянны, порочны, глупы. В “Саломее” Ирод – всего лишь истерик, лицемерно окруживший себя еврейскими и христианскими теологами и сдерживающий похоть к своей юной падчерице лишь для того, чтобы высказаться о красоте трупа мужчины. Иоанн Креститель может говорить в грубоватой манере праведника, но, как позже объяснял Штраус, пророк должен был стать комической фигурой, “идиотом”. Музыковед Крис Уолтон сделал интригующее предположение: “Саломея” содержит скрытую пародию на двор кайзера Вильгельма, который был склонен и к гомосексуальным скандалам, и к придирчивому ханжеству. В каком-то смысле Саломея – самый здоровый член этой семьи: подобно другой оперной героине Лулу, она претендует только на то, чтобы быть самой собой.

Средствами диссонанса и невроза Штраус предпринял еще одну атаку. Это была “Электра” по пьесе Гуго фон Гофмансталя, где падение дома Агамемнона описывается языком, напоминающим об анализе сновидений Зигмунда Фрейда. Премьера состоялась в январе 1909 года в Дрездене. Музыка постоянно трепещет на грани того, что скоро назовут атональностью: резкие аккорды, которые вступали в перебранку в “Саломее”, теперь оказались в состоянии постоянной схватки друг с другом.

Но дальше Штраус зайти не мог. Еще до того как начать сочинять “Электру”, он дал понять Гофмансталю – поэту и драматургу, который становился наставником Штрауса в литературе, – что ему нужен новый материал. Гофмансталь убедил его использовать “Электру”, но их следующая совместная работа, “Кавалер розы”, оказалась совсем другой. Эта комедия, действие которой происходит в Вене XVIII века, создана по образу моцартовских “Женитьбы Фигаро” и “Так поступают все” и погружена в рафинированную и не скрывающую себя меланхолию. Такой же сложный дух сатиры и ностальгии наполняет “Ариадну на Наксосе”, первая версия которой появилась в 1912 году. Здесь серьезный композитор пытается сочинить “большую оперу”, а вокруг него безумствуют актеры *commedia dell’arte*.

“Я никогда не был революционером, – однажды сказал Арнольд Шенберг. – Единственным революционером нашего времени был Штраус!” В результате автор “Саломеи” не оказался ни революционером, ни реакционером. Его статус “великого немецкого композитора” всегда вызывал беспокойство – для этой роли он был слишком капризным, даже женственным. “Музыка господина Штрауса – это женщина, которая пытается избавиться от своих естественных недостатков, изучая санскрит”, – писал венский сатирик Карл Краус. К тому же Штраус слишком любил деньги, или, если точнее, он сделал любовь к деньгам слишком очевидной. “Он в большей степени акционерная компания, чем гений”, – говорил Краус.

И не было ли в Штраусе чего-то еврейского? Французский антисемитский журнал *La Libre Parole* утверждал, что было. То, что Штраус ценил общество еврейских миллионеров, не осталось незамеченным. Артур Шницлер однажды сказал Альме Малер двусмысленную фразу: “Если выбирать, кто еврей, Малер или Штраус, то это, конечно… Рихард Штраус!”

Сам Малер

Берлин, где Штраус жил в начале нового века, слыл самой шумной и энергичной европейской столицей. Его величественные неоклассические здания были окружены торговыми районами, рабочими кварталами, промышленной инфраструктурой, транспортными и электрическими сетями. Маленькая и медлительная Вена Малера представлялась идиллией имперского стиля. Эстетизированная до корней, все в ней должно было сиять. Позолоченная сфера венчает здание сецессиона Йозефа Ольбриха, алтарь *art nouveau*. Золотые листья обрамляют портреты женщин

из высшего общества работы Густава Климта. На самом верху строгого, полумодернистского банка почтовых сбережений богини вздымают античные венки. Малер дал лучшее музыкальное выражение этого роскошного, двусмысленного стиля. Он знал, что по фасаду города поползли трещины (молодые творцы, такие как Шенберг, стремились рассказать, что изящество Вены гниет), но по-прежнему верил, что искусство способно изменить общество.

Эпос жизни Малера поведал Анри-Луи де ла Гранж в не менее эпической четырехтомной биографии. Как и многие доморощенные аристократы, будущий властитель музыкальной Вены приехал из провинции, из Иглау[6] – города на границе Богемии и Моравии. Его семья принадлежала к сплоченной общине немецкоговорящих евреев, одному из множества очагов еврейства, разбросанных по сельской местности Австро-Венгрии накануне изгнания и сегрегации по воле империи. Отец Малера держал таверну и производил алкоголь, его мать родила 14 детей, но только пять их них пережили ее.

В семье царила напряженная атмосфера. Малер вспоминал, что однажды убежал из дома, чтобы не присутствовать при родительской ссоре. На улице он услышал шарманку, игравшую “Ах, мой милый Августин”. В 1910 году во время сеанса психоанализа, проходившего в форме четырехчасовой прогулки, он рассказал эту историю Зигмунду Фрейду. Фрейд записал: “По мнению Малера, высокая трагедия и легкое развлечение с этого момента были неразрывно связаны в его сознании”.

Малер поступил в Венскую консерваторию в 1875 году, в возрасте 15 лет. Его дирижерская карьера началась в 1880 году с оперетт на летних курортах, но быстро продолжилась в оперных театрах Центральной Европы: Лайбах (сейчас Любляна), Ольмюц (сейчас Оломоуц в Чехии), Кассель, Прага, Лейпциг, Будапешт и Гамбург. В 1897 году он занял высшую должность в центрально-европейском музыкальном мире – должность директора Венской придворной оперы. Казавшееся неизбежным назначение было сделано при закулисной поддержке Иоганнеса Брамса. Пост предполагал переход в католицизм, и Малер сделал это с очевидным энтузиазмом: в той или иной степени он отказался от иудаизма еще в Иглау.

Штраус, который знал Малера с 1887 года, беспокоился, что его коллега не реализуется в творчестве. В письме 1900 года он вопрошал: “Вы совсем перестали сочинять? Будет бесконечно жаль, если вы посвятите всю свою энергию художника, которой я искренне восхищаюсь, неблагодарной работе театрального директора! Театр никогда не станет “художественной

организацией”.

Но именно этим Малер и занялся в Вене. Он пригласил художника Альфреда Роллера рисовать выразительные, тускло освещенные декорации для всех главных опер и таким образом дисциплинировал оперную режиссуру. Он кодифицировал современный концертный этикет с его ритуальным, псевдорелигиозным характером. Оперные театры XIX века были шумными заведениями, и Малер, ненавидевший внешний шум, выставил из театров фан-клубы певцов, сократил время аплодисментов, холодно поглядывал на разговорчивых слушателей и заставил опоздавших ждать в фойе. Император Франц-Иосиф, воплощение старой Вены, по слухам, сказал: “Неужели музыка – такое серьезное занятие? Я думал, она существует для того, чтобы делать людей счастливыми”.

Композиторская карьера Малера развивалась куда медленнее. Премьера его Первой симфонии состоялась в ноябре 1889 года, через девять дней после “Дон Жуана” Штрауса, но если Штраус был тепло встречен публикой, то Малер заработал смесь аплодисментов, свиста и недоумения. Первая, как и “Заратустра” Штрауса, начинается с примитивного: нота ля свистит во всех струнных регистрах. Это длится пятьдесят шесть тактов и придает гармонии вечное, неизменное качество, что заставляет вспомнить первые такты “Кольца” Вагнера. Вагнеровская протяженность есть и в нисходящей квартовой теме, возникающей из первоначального гула. Это объединяющая идея мира, и когда она транспонируется в мажор, то становится очевидным сходство с мотивом колокольного звона, который звучит в “Парсифале”. Малер собирался сделать в симфонической музыке то, что Вагнер сделал в опере: превзойти все, что было до него.

Источники симфоний Малера обширны, от ренессансных месс до маршевых песен сельских рекрутов – эпическое многообразие голосов и стилей. Гигантские структуры строятся, достигают небес и внезапно рушатся. В естественные паузы вторгаются неуклюжие деревенские танцы и воинственные марши. Третья часть Первой симфонии начинается с шаткого минорного канона на мелодию “Братца Жака” (*Frère Jacques*) – в Германии эту песенку обычно пели пьяные студенты в тавернах. Здесь возникают беспорядочные перебивки в духе клезмерского ансамбля – “попсовые” эпизоды вызывают в памяти простонародные шутки штраусовских “Дон Жуана” и “Тиля Уленшпигеля”. Начало Первой симфонии принимает форму монструозного, грохочущего марша, напомнившего Штраусу первомайское шествие рабочих с красными флагами. В финале Второй симфонии кульминация перерождается в гул ударных. Это

звучит так, будто музыка мстит немузыкальному миру, шумом шум поправ.

В Третьей симфонии Малер следует позднеромантической традиции использования подробных программных описаний. Первая была коротко названа “Титан”, первая часть Второй имела подзаголовок “Траурная церемония”. Третья симфония в разные времена была “Веселой наукой”, “Сном в летнюю ночь” и “Паном”.

На рубеже веков Малер тем не менее отказывается от “пикториализма” и звуковой поэзии. Четвертая симфония, законченная в 1900 году, была традиционной, почти моцартовской, четырехчастной работой. “Долой программы!” – сказал Малер в том же году. Озабоченный непохожестью на Штрауса, он хотел, чтобы его воспринимали как “чистого музыканта”, который живет в “царстве за пределами времени, пространства и форм индивидуального проявления”. Пятая симфония, написанная в 1901–1902 годах, – это духовная драма, лишенная каких бы то ни было программных описаний и движущаяся от героической борьбы, неистового похоронного марша, дикого, размашистого *Scherzo* и мечтательно лирического *Adagietto* к сияющему хоральному финалу. Триумфальное завершение – вот и все, что было привычного в произведении, и в Шестой симфонии, премьера которой состоялась 27 мая 1906 года, через 11 дней после австрийского показа “Саломеи”, Малер отказался от триумфа. Оперу Штрауса называли “сатанинской”, и, как это бывает, такое же определение стали применять к симфонии Малера еще за недели до ее первого исполнения. И Малер тоже увидел, как далеко можно зайти, не теряя внимания народных масс.

Местом для премьеры Шестой симфонии стал Эссен, металлургический город в Руре. Недалеко располагалась оружейная компания Круппа, чьи пушки уничтожили французскую армию во время войны 1870–1871 годов и чьим дальнобойным орудиям будет суждено сыграть важную роль в приближавшейся Великой войне. Черствые слушатели сравнивали новое произведение Малера с немецким военным оборудованием. Венский критик Ханс Либштокль начал рецензию так: “Крупп производит только пушки, Малер – только симфонии”. Действительно, Шестая начинается чем-то похожим на звуки военной атаки: *staccato* виолончелей и контрабасов, армейский барабанный бой, решительная ля-минорная тема словно движется мимо стены из восьми валторн. Чуть позже литавры задают маршевый ритм, подобный тому, который можно услышать и сейчас во время парадов австрийской альпийской милиции:

“Левой! Левой! Левой-правой-левой!”

Начало следует обветшалым правилам сонатной формы и завершается повторением экспозиции. Первая тема построена по образцу строгой и энергичной сонаты Шуберта ля минор, *D.*784. Вторая – неограниченное романтическое излияние, любовная песня, посвященная Альме. Она совершенно не похожа на первую, она принадлежит другому миру, и каждый звук – борьба за примирение этих двух партий. В конце синтез кажется завершенным. Вторая тема оркестрована в резком, воинственном стиле первой, как будто любовь – это марширующая армия. Но и в таком союзе идей есть что-то неправильное. Следующая часть, *Scherzo*, едва плетется, как и первая, но в ритме высокомерного вальса. Неторопливое, похожее на песню ми-бемоль-мажорное *Andante* дает передышку, но малеровская батарея ударных угрожающе затаилась в глубине сцены. (Во время репетиций в Эссене Малер решил поменять местами средние части симфонии и сохранил этот порядок в окончательной версии.)

Когда начинается финал, маршевый ритм “Левой! Левой! Левой-правой-левой!” возвращается, как будто ради мести. Ни один композитор никогда не изобретал подобной формы – волна за волной, пронзительные фанфары обещают скорую радость, а затем – леденящее возвращение маршевых ударов. Эта часть организована вокруг трех “ударов молота” (в отредактированной версии – двух), которые создают эффект начала разрушения. Для премьеры Малер изготовил огромный барабан – “шкура целой коровы, растянутая на каркасе в полтора квадратных метра”, как саркастически написал один удивленный критик, – в который били колотушкой невероятного размера. К удивлению музыкантов, барабан производил только глухие удары. Как и Штраус в “Саломее”, Малер применял против зрителей шокирующую тактику и приберег самый сильный эффект для финала. Музыка, казалось, должна постепенно умереть в тишине, мелодическая фигура из трех нот медленно звучит в низком регистре. И вдруг, словно ниоткуда, – лязг *fortissimo* – как будто захлопнули металлическую дверь. Правильно исполненный, этот жест должен заставить ничего не подозревающих слушателей подпрыгнуть в креслах.

После финальной репетиции Малер сидел в гримерной, потрясенный силой собственного творения. Альма пишет, что он “ходил туда-сюда… всхлипывая, заламывая руки, не в состоянии себя контролировать”. Неожиданно в дверном проеме появился Штраус и сказал, что умер мэр Эссена и мемориальную пьесу надо сыграть в начале программы. Насчет симфонии он ограничился комментарием о том, что “финальная часть

переинструментована”.

Бруно Вальтер замечает, что этот эпизод довел Малера почти до слез. Как мог Штраус так ошибаться в суждении о симфонии? Или, возможно, он был прав? Тем летом Малер значительно облегчил оркестровку финала Шестой симфонии.

После событий мая 1906 года отношения двух композиторов испортились. Малер завидовал общественному влиянию Штрауса, которое отражалось на его понимании музыки. Постоянно в письмах Альме и другим Малер отмечает оскорбления, которым его подвергает коллега, – возможно, преувеличивая. “Я оказываю (Штраусу) уважительное и дружеское внимание, – однажды писал Малер жене, – но он не отвечает, он, кажется, даже не замечает этого, все бесполезно. Каждый раз, когда я снова испытываю подобное, я чувствую себя полностью сбитым с толку – и относительно самого себя, и относительно мира”. А в письме, написанном уже на следующий день, Малер характеризует Штрауса как “очень милого”, и можно предположить не только что он забыл об обидах вчерашнего дня, но и что он их попросту придумал.

В очерке об отношениях двух композиторов музыковед Герта Блаукопф упоминает странную дружбу молодых людей в рассказе Томаса Манна “Тонио Крегер”. Малер похож на темноволосого Тонио, который слишком много думает и слишком остро все переживает. Штраус же походит на белокурого Ганса Гансена, который плывет по жизни, не замечая ужасов мира. И правда, Штраус никогда не принимал одержимости Малера страданием и избавлением. “Не понимаю, от чего я должен быть избавлен”, – однажды сказал он дирижеру Отто Клемпереру.

Малер все время пытался ответить на вопрос, который задал себе в поезде на пути из Граца: может ли человек, обретший славу при жизни, оставаться настоящим художником? В нем росло сомнение. Он все больше говорил о незначительности современной музыкальной критики перед лицом совершенной мудрости будущих поколений.

“Я не буду признан как композитор при жизни, – сказал он критику в 1906 году. – Пока я Малер, скитающийся среди вас, “человек среди людей”, я должен удовольствоваться “слишком человеческим” восприятием меня как творческой личности. Справедливость восторжествует, лишь когда я отрину земной прах. Я тот, кого Ницше называл “несвоевременным”… Подлинный “своевременный” – это Рихард Штраус. Именно поэтому он уже наслаждается бессмертием во время земной жизни”. А в письме к Альме он писал о своих взаимоотношениях со Штраусом языком Иоанна Крестителя, пророчествующего о

пришествии Иисуса Христа: “Приходит время, когда люди увидят зерна, отделенные от плевел, и мое время придет, а его уже пришло”. Последняя ремарка часто сокращалась до “мое время придет” – символа веры, часто цитируемого композиторами, которые становятся в оппозицию к популярной культуре.

Все же демонстрация Малером “несвоевременности” была в значительной степени позой. Его очень беспокоило то, как принимают его сочинения, и он был в восторге, если они имели успех – обычно так и происходило. Самый заезженный миф о Малере – будто он был отвергнут своим временем. Может быть, Первая симфония и озадачила публику на премьере, но в дальнейшем симфонии почти всегда завоевывали и слушателей, и критиков. “В зрелые годы, – писал дирижер и исследователь Леон Ботштейн, – Малер чаще видел триумф, чем поражение, чаще встречал горячий прием, нежели отторжение слушателей”. Даже на премьере “сатанинской” Шестой, как писал один критик, композитор “должен был вернуться на сцену, чтобы принять поздравления и благодарности переполненного зала”.

Летом 1906 года Малер предпринял попытку закрепить свои отношения с публикой, сочинив жизнеутверждающую, похожую на ораторию Восьмую симфонию, которую назвал “подарком нации”. Одна часть основана на религиозном гимне “Приди, дух животворящий”, другая – масштабное изложение последней сцены второй части “Фауста” Гете. Восьмая симфония вызвала овации на премьере четыре года спустя. “Цель бесконечная здесь – в достиженье”[7], – гремели в финале голоса сотни певцов, и буря аплодисментов после могла рифмоваться с музыкой.

Сияющий оптимизм Восьмой противоречил тому факту, что композитор постепенно уставал от Вены, от постоянной оппозиции антисемитов, от клеветы и распрей. Он объявил об отставке в мае 1907 года, последний раз дирижировал оперой в октябре, и его прощальное появление за пультом в Вене состоялось в ноябре с собственной Второй симфонией. Для его страстных фанатов прощание выглядело так, будто композитора изгнали силы невежества и реакции. Когда в конце того же года он покидал Вену, две сотни поклонников, в том числе его ученики и Шенберг, собрались на вокзале и украсили его купе цветами. Этот отъезд казался концом золотого века. “Все кончено!” – сказал Густав Климт.

Реальность была чуть менее романтичной. На протяжении весны 1907 года Малер вел секретные переговоры с “Метрополитен-опера” в Нью-Йорке, и далеко не последней приманкой со стороны руководства театра стало то, что позже называли “самым большим гонораром, который когда-либо

получал музыкант”: 75 000 крон за три месяца, или, в пересчете на современные деньги, 300 000 долларов. Малер сказал да.

Новый мир

Американская республика начала XX века не испытывала недостатка в музыке. В каждом большом городе был оркестр. Заграничные оперные исполнители ездили в театры Нью-Йорка, Чикаго и Сан-Франциско. Виртуозы, маэстро и национальные достояния кораблями десантировались на Манхэттен. Европейцы обнаруживали, что музыкальная жизнь Нового Света вполне сопоставима с той, что они оставили в Старом. Репертуары оркестров тяготели к австро-германской традиции, большинство музыкантов были иммигрантами, и многие репетиции проходили на немецком. Оперная жизнь разделилась между французской, немецкой и итальянской традициями. “Метрополитен-опера” испытала мимолетное увлечение Гуно, пережила культ Вагнера и, наконец, период Пуччини.

Для богатых классическая музыка символизировала статус, была радостью коллекционера. Миллионеры рекрутировали музыкантов примерно так же, как скупали и вывозили произведения европейского искусства. Но и популярность композиторов, подобных Вагнеру и Пуччини, была более чем широка. Например, в 1884 году во время национальных гастролей виртуозный оркестр Теодора Томаса выступал перед аудиториями в пять, восемь и даже десять тысяч человек. И, как рассказывает историк Джозеф Хоровиц, исполнение всех произведений Вагнера на Кони-Айленде оркестром под управлением Антона Зайдля рекламировалось новомодными “электрическими объявлениями” на Бродвее. Энрико Карузо, который начал выступать в Америке в 1903 году, был тогда самой большой знаменитостью из мира культуры. Когда его арестовали за приставание к жене бейсболиста в обезьяннике в Центральном парке, история оказалась на первых полосах главных газет страны, однако не только не разрушила репутацию тенора, но, наоборот, лишь увеличила его популярность. В *New York Times* многочисленные классические концерты рекламировались вперемежку с миллионом других объявлений в рубрике “Развлечения”. В “Метрополитен” на следующий день после концерта ансамбля Джона Филиппа Соузы показывали “Кольцо нибелунга”. Оратории Элгара соревновались с представлениями лилипутов и цирком Барнума.

Новые технологии принесли музыку тем, кто ее никогда не слышал. В 1906 году, когда “Саломея” звучала в Граце, компания

Victor Talking Machine представила новую модель фонографа, *Victrola*, которая, хоть и стоила астрономические 200 долларов, оказалась необыкновенно успешной. За этим успехом стоял Карузо: его рыдающее исполнение *Vesti la giubba*[8] было первой пластинкой, проданной тиражом более миллиона экземпляров. В том же 1906 году изобретатель Таддеус Кэхилл продемонстрировал 200-тонный электронный инструмент телармониум, который с помощью оригинальных, но громоздких генераторов звука транслировал переложения Баха, Шопена и Грига слушателям, собравшимся в Телармоник-холле напротив “Метрополитен-опера”.

Телармоник-холл закрыли спустя два сезона: местные жители, обладавшие телефонами, жаловались на помехи. Но это был проблеск будущего. Электрификация музыки навсегда изменила мир, в котором сформировались Малер и Штраус, познакомила с классикой невиданную прежде массовую аудиторию и вместе с этим сделала рекламу популярным жанрам, бросив вызов издавна существовавшей культурной гегемонии композиторов. Уже в 1906 году благодаря новому медиа процветали рэгтаймы и другие синкопированные танцы. Маленькие оркестры звучали свежо и живо, а звук симфонических был в записи слаб и искажался.

Чего не хватало классической музыке в Америке, так это американской классической музыки. Сочинение оставалось формой культурного подобострастия, которое Ральф Уолдо Эмерсон диагностировал еще в 1837 году в эссе “Американский ученый”: “Мы слишком долго слушали утонченных муз Европы”. Американские писатели откликнулись на призыв Эмерсона. На рубеже столетий в библиотеках были книги Готорна, Мелвилла, Эмерсона, Торо, По, Уитмена, Дикинсон, Твена и братьев Джеймс. С другой стороны, реестр американских композитор включал такие имена, как Джон Ноулс Пэйн, Горацио Паркер, Джордж Уитфилд Чедвик и Эдвард Макдауэл, – имена умелых ремесленников, соответствовавших стандартам своего европейского образования, но не умевших найти язык, который был бы исключительно американским или их собственным. Публика же предпочитала преклонять колени перед теми европейцами, которые соизволили пересечь океан.

Штраус приехал в Америку в 1904 году. Несмотря на его несколько пугающий имидж – американский критик Джеймс Ханекер назвал композитора “анархистом от искусства”, – его встречали едва ли не как главу государства. Теодор Рузвельт принял его в Белом доме, а сенатор Стивен Б. Элкинс, могущественный деятель представляющей интересы бизнеса

Республиканской партии, пригласил его в сенат. В ответ Штраус предоставил Америке честь первого исполнения своей последней работы, “Домашней симфонии”. Ее содержание вызывало споры: симфония изображала один день из жизни обеспеченной семьи, включая завтрак, купание ребенка и супружеское блаженство. Хотя в симфонии и есть протяженные эпизоды “нотосплетения”, новая работа давала яркое представление о вере Штрауса: в музыке может быть все, что вызывает сильные чувства. Шопенгауэр в “Мире как воле и представлении” замечал, что музыка может найти свой пафос в равной степени и в обыденных домашних спорах, и в агонии дома Агамемнона. В одной фразе – путь Штрауса от “Домашней симфонии” до “Электры”.

Спрос на Штрауса в Нью-Йорке был так велик, что пришлось организовать два дополнительных концерта. Они прошли на четвертом этаже универмага Уонамейкера, одного из первых американских супермаркетов, занимавшего два квартала по Бродвею, между 8-й и 10-й улицами. Уонамейкер чувствовал, что должен обеспечить культурный подъем: его фортепианный демонстрационный зал, как и “Карнеги-холл”, регулярно становился местом сольных концертов знаменитостей. *Times* писала о первом выступлении Штрауса: “У Уонамейкера все обставлено превосходно. Конечно, причиной этого события стало страстное желание многих услышать великого немецкого композитора, дирижирующего собственными сочинениями, и, хотя на вчерашних концертах побывало пять тысяч человек, некоторые желающие не смогли попасть, каждый дюйм был занят, и многим пришлось стоять”. В европейской же прессе Штраус был немедленно объявлен вульгарным хапугой, который так страстно жаждал набить карманы, что выступал в супермаркетах.

“Домашняя симфония” развлекла манхэттенцев, “Саломея” шокировала. Когда в январе 1907 года в “Метрополитен-опера” показывали “Саломею”, в “Золотой шпоре”, как называли элитные ложи, возникла суматоха. Ложи 27 и 29 опустели еще до начала сцены поцелуя с отрубленной головой. Говорят, дочь Дж. П. Моргана просила отца прикрыть постановку. “Саломея” вернулась на сцену “Метрополитен” только в 1934 году. *New York Times* опубликовало письмо врача, не скрывавшего своего отвращения: “Я человек средних лет, отдавший двадцать лет профессии, которая при лечении нервных и психических болезней неизбежно влечет за собой каждодневное близкое общение с дегенератами. Познакомившись с переполненным эмоциями произведением Оскара Уайльда и Рихарда Штрауса, после тщательного обдумывания могу заявить, что “Саломея” является подробным и откровенным изложением самых ужасных, отвратительных,

возмутительных и неописуемых признаков вырождения (используя это слово в общепринятом социальном и сексуальном значении), о которых я когда-либо слышал, читал или предполагал… То, что я описываю, – ничто по сравнению с мотивами неописуемых деяний Джека Потрошителя”.

Однако у большинства зрителей не хватило сил отвернуться. Один критик писал, что спектакль наполнил его “неописуемым страхом”.

Джакомо Пуччини начал свой первый американский визит всего за несколько дней до премьеры “Саломеи”. Когда туман на сутки задержал его корабль у мыса Сэнди-Хук, поклонники оперы из числа читателей *New York Times* получали сводки о продвижении судна. Оперы Пуччини недавно стали колоссальными хитами: во время его пятинедельного пребывания в Нью-Йорке четыре зрелые оперы – “Манон Леско”, “Богема”, “Тоска” и “Мадам Баттерфляй” – исполнялись в “Метрополитен”, а “Богема” одновременно шла еще и в Манхэттенском оперном театре Оскара Хаммерштейна.

Пуччини не терпелось написать что-нибудь для американских поклонников, и на пресс-конференции на борту корабля он поделился идеей оперы, действие которой происходило бы на Диком Западе. “Я читал романы Брета Гарта, – сказал он, – и считаю, что величественный размах вашей жизни на Западе подходит для воплощения в опере”. Он также изучал афроамериканскую музыку, или, как это назвала *Times*, “черные песни”. Чернокожие музыканты были званы в дом доктора и миссис Уильям Тилингаст Булл, чтобы маэстро мог их послушать.

Пуччини вернулся в Италию с планом написать оперу по пьесе “Девушка с Запада” драматурга и шоумена Дэвида Беласко, автора произведения, на котором основана “Мадам Баттерфляй”. Музыка развивалась в новых направлениях. С одной стороны, Пуччини демонстрировал то, что приобрел после нескольких прослушиваний “Саломеи” и знакомства с музыкой Дебюсси. Первый акт начинается с орущих целотонных звучаний, которые должны напугать тысячи влюбленных в “Богему”. Кульминация второго акта – “тритоновый комплекс” такого рода, какой часто появляется в кульминационных моментах “Саломеи” и “Электры”, – ми-бемоль-минорные и ля-минорные аккорды в угрожающем чередовании. В то же время “Девушка с Запада” храбро пытается соответствовать классическому американскому месту действия: прерывистая мелодия кекуока напоминает о том, что Пуччини слышал в доме доктора и миссис Булл, а песня индейцев зуни странным образом предоставляет материал для арии чернокожего персонажа. Самое замечательное в этой опере

то, что в центре действия – независимая и бесстрашная женщина. Во времена, когда оперные героини были почти исключительно болезненны или безумны, Минни – миротворец, луч света в темном царстве.

Малер прибыл в Нью-Йорк 21 декабря 1907 года и остановился в отеле *Majestic* на Сентрал-Парк-Вест. Его выступления в “Метрополитен” прошли прекрасно, но беда зрела за кулисами. Хайнрих Конрид, который нанял Малера, был уволен, частично из-за фиаско “Саломеи”, и правление театра выразило желание “избавиться от немецкой атмосферы и от еврея”. Новым директором стал Джулио Гатти-Казацца из “Ла Скала”, и он привез с собой зажигательного дирижера Артуро Тосканини. А Малеру была дана иная возможность. Светская дама Мэри Шелдон предложила ему собрать звездный оркестр, и для этих целей был реформирован Нью-йоркский филармонический. Малер верил, что это позволит ему представить свои и классические произведения в идеальных условиях. “Так как <ньюйоркцы> совершенно непредвзяты, – писал он домой, – я надеюсь, что найду плодородную почву для моих работ и, следовательно, духовное прибежище – то, чего я, несмотря на всю сенсационность, не буду способен достичь в Европе”.

В результате все оказалось не таким радужным, но Малер и Америка отлично поладили. Дирижер перестал быть перфекционистом и уже не дистанцировался от общества, как это было в Вене. Он мог пригласить всех оркестрантов, 70 человек, на ужин. Он ходил на званые обеды, посещал спиритические сеансы и даже показывался в опиумной курильне в Чайнатауне. Он отказался от услуг шофера и на концерты добирался на недавно построенной подземке. Один оркестрант как-то видел этого великого человека в вагоне метро в одиночестве, с рассеянным взглядом, очень похожего на других пассажиров.

Нью-йоркский друг композитора Морис Баумфельд вспоминал, что Малер любил смотреть из высокого окна на город и небо. “Где бы я ни был, – говорил композитор, – жажда этого синего неба, этого солнца, этой пульсирующей активности всегда со мной”. В начале своего второго нью-йоркского сезона в 1909 году он писал Бруно Вальтеру: “Я все вижу в совершенно новом свете – я так меняюсь, что, кажется, не удивлюсь, если обнаружу себя в новом теле (как Фауст в финальной сцене). Я испытываю жажду жизни больше, чем когда-либо…”

Во время последнего сезона в Нью-Йорке Малер поссорился с Программным комитетом миссис Шелдон[9]. Авантюрный репертуар, где было все, от Баха до нетрадиционной современной музыки вроде “Морских этюдов” Элгара, публика приняла

прохладно – так часто бывает с авантюрным репертуаром. В то же время Тосканини прочно обосновался в “Метрополитен”, завоевывая нью-йоркскую аудиторию, среди прочего, долгожданной премьерой “Девушки с Запада” Пуччини. В какой-то момент показалось, что Малер вернется в Европу. Местные критики ополчились на него по примеру венских коллег, и Малер чувствовал себя затравленным. Но в конце концов он подписал новый контракт и сохранил душевное равновесие.

Вечером 20 февраля 1911 года за ужином Малер заявил: “Я обнаружил, что в целом люди лучше, добрее, чем принято считать”. У него начиналась лихорадка, но он об этом не думал. Накануне, не послушав врача, он дирижировал программой итальянской музыки, включавшей премьерное исполнение “Элегической колыбельной” Ферруччо Бузони, прекрасной и трудной пьесы, которая, казалось, рисует душу, уносящуюся в высшие миры. Это был последний концерт Малера. Роковая инфекция (затяжной септический эндокардит) распространялась по его телу. Оставшиеся концерты были отменены. Малер вернулся в Вену и умер там 18 мая.

Европейские комментаторы использовали кончину Малера для подстегивания антиамериканских настроений, как это уже было после исполнения “Домашней симфонии” в магазине Уонамейкера. Одна берлинская газета писала, что дирижер стал “жертвой доллара”, “раздражающих и странных запросов американского искусства”. Альма Малер способствовала усилению этих настроений, вероятно, чтобы отвлечь внимание от своего романа с Вальтером Гропиусом, который вызывал у ее мужа куда большее беспокойство, чем меморандумы миссис Шелдон. “Вы не можете представить, как страдал господин Малер, – сказала она журналистам. – В Вене мой муж был всесилен. Даже император не мог ему указывать, но в Нью-Йорке, к его изумлению, десять дам отдавали ему приказы как марионетке”.

Сам Малер не обвинял доллар. “Я никогда не работал так мало, как в Америке, – заявил он в интервью за месяц до смерти. – Я не подвергался обилию интеллектуальной или физической работы”.

На столе Малера лежала рукопись его Десятой симфонии, неопровержимо свидетельствующей о мучениях композитора, вызванных кризисом брака, но, возможно, содержащей и то, что он видел и переживал в Америке. Одна американская черта этой музыки хорошо известна: похоронный марш в начале финальной части – погребальная песнь тубы и контрафаготов, прерываемая тяжелыми ударами военных барабанов – был вдохновлен

траурной процессией Чарльза У. Крюгера, заместителя начальника нью-йоркской пожарной службы, который погиб в 1908 году, борясь с пламенем на Канал-стрит.

Может быть, американские впечатления легли в основу также и Первой части симфонии, в кульминации которой – беспомощное, порожденное ужасом диссонансное созвучие из девяти нот. Его обычно связывают с болью, которую причинила Малеру Альма, но, возможно, оно указывает на естественный феномен, неровное и стремящееся ввысь строение американского континента. Как и в начале “Заратустры” Штрауса, созвучие возникает из обертонов резонирующей струны. Все проясняется к концу части, когда в партиях струнных и арфы нота за нотой выстраиваются гармонические последовательности, будто над Ниагарским водопадом появляется радуга.

Потрясенный смертью соперника, Рихард Штраус несколько дней не мог говорить. Позже он сказал, что Малер был его “антиподом”, его ценнейшим советником. В память о нем Штраус дирижировал Третьей симфонией в Берлине. Более опосредованно дань уважения Штраус отдал, возобновив работу над симфонической поэмой, которую начал за несколько лет до того. Сочинение называлось “Антихрист” в честь самой яростной диатрибы Ницше против религии. Размышляя над этим проектом на страницах дневника, Штраус удивлялся, почему Малер, “этот страстный, идеалистичный и энергичный художник”, принял христианство. Каждый из них совершенно не понимал другого: Штраус подозревал Малера в капитуляции перед косной христианской моралью, а Малер обвинял Штрауса в потакании плебейскому вкусу. Их разрыв оказался предтечей еще более серьезного раскола, которому предстояло проявиться в музыке XX века, – между модернистской и популистской концепциями роли композитора.

Последняя большая оркестровая работа Штрауса получила прозаическое название “Альпийская симфония”. Она рисует долгий, длиной в день, подъем в гору, полный солнца и ветра, волшебный момент достижения вершины, спуск и закат. В глубинном смысле она, как полагает критик Тим Эшли, может быть и “про Малера”. В части “На вершине” медные исполняют величественную тему, напоминающую начало “Заратустры”. Одновременно скрипки поют малеровскую песню желания, в которой жалостная последовательность из пяти нот – два шага вверх, прыжок, шаг назад – ассоциируется с темой Альмы из Шестой симфонии. Смешение малеровских струнных и штраусовских медных рисует образ двух композиторов, стоящих рядом на вершине своего искусства. Может быть, они снова в

горах над Грацем вглядываются в великолепие природы, пока мир ждет их внизу. Видение проходит, как это обычно бывает у Штрауса с радостными сценами. Поднимаются туманы, начинается буря, совершавшие восхождение спускаются. Вскоре они погружаются в те же таинственные стонущие аккорды, с которых началась симфония. Солнце садится за гору.

Глава 2
Доктор Фауст

Шенберг, Дебюсси и атональность

Это произошло в 1948-м или 1949 году. Торговый центр *Brentwood Country Mart* в богатом районе Лос-Анджелеса превратился в сцену для небольшого скандала, который стал отголоском самого значительного музыкального переворота XX века. Марта Фейхтвангер, жена романиста-эмигранта Лиона Фейхтвангера, собиралась купить грейпфрут, когда услышала, что в дальнем углу кричат по-немецки. Она увидела блестящую лысину и горящие глаза Арнольда Шенберга, пионера атональной музыки и двенадцатитоновой композиции. Десятилетия спустя в разговоре с писателем Лоуренсом Вешлером Фейхтвангер вспомнила малейшие детали той встречи, даже вес грейпфрута. "Ложь, фрау Марта, ложь! – кричал Шенберг. – Вы должны знать: *у меня никогда не было сифилиса*!"

Причиной столь невероятного возбуждения стал выход книги "Доктор Фаустус. Жизнь немецкого композитора Адриана Леверкюна, рассказанная его другом". Томас Манн, писатель с особенным пристрастием к музыке, бежал из ада гитлеровской Германии в неспокойный рай Лос-Анджелеса, присоединившись к другим европейским художникам в ссылке. Близость к таким прославленным фигурам, как Шенберг и Стравинский, вдохновила Манна на "роман о музыке", в котором современный композитор сочиняет эзотерические шедевры и в конце жизни впадает в безумие, вызванное сифилисом. За консультациями Манн обратился к Теодору Адорно, который учился вместе с учеником Шенберга Альбаном Бергом и тоже был частью эмигрантского сообщества Лос-Анджелеса.

Манн не скрывал, что рассматривает современную музыку с точки зрения просвещенного любителя, которому интересно, что же произошло с "потерянным раем" немецкого романтизма. Манн был на премьере Восьмой симфонии Малера в 1910 году. Он встречался с композитором, трепетал перед ним. Примерно тридцать лет спустя Манн видел, как Шенберг, протеже Малера, представляет свою "чрезвычайно сложную", но "стоящую того" музыку небольшой группе поклонников в Лос-Анджелесе. Во многих словах роман задает один вопрос: "Что пошло не так?"

Леверкюн – интеллектуальное чудовище, он холодный, заносчивый, циничный, неспособный любить. Его музыка вбирает

в себя все стили прошлого и дробит их. “Всего этого не должно быть, – говорит он о Девятой симфонии Бетховена, чья “Ода к радости” некогда кричала о стремлении человечества к идее братства, – это будет отнято”. Уничтожающую его болезнь Леверкюн приобретает странным образом. Он говорит друзьям, что едет смотреть австрийскую премьеру “Саломеи” в Граце, но тайно меняет маршрут, чтобы переспать с проституткой по имени Эсмеральда. То, что она больна сифилисом, заметно по желтому цвету ее лица. Леверкюн добровольно заражает себя, он верит, что это даст ему сверхъестественные творческие силы. Когда появляется дьявол, он сообщает композитору, что тот никогда не узнает прижизненной славы, но его время, как и у Малера, придет позже: “Ты будешь знаменем, ты будешь задавать тон грядущему, твоим именем будут клясться юнцы, которым благодаря твоему безумию не придется уже самим быть безумцами”. Поскольку “Фаустус” – книга и о корнях нацизма, леверкюновский “бескровный интеллектуализм” становится зеркальным отражением гитлеровского “кровавого варварства”. Фанатичное поклонение современному искусству оказывается связанным с фашизмом: оба пытаются переделать мир в утопических формах.

Понятно, что Шенберг был разгневан таким сценарием, придававшим его лучшим достижениям патологический вид. Реальный композитор порой выглядел странным и однажды заявил: “Я могу видеть сквозь стены”, но он совсем не был холодным или бесчувственным. О революции в музыке он говорил со страстью и ребяческим энтузиазмом. Уроженец Вены, благоговевший перед австро-германской традицией, он не мог высмеивать Девятую симфонию Бетховена. Еврей, он разглядел истинную природу нацизма раньше Манна. Равнодушие было ему чуждо, он был, помимо прочего, энергичным и увлеченным учителем, чьи ученики сыграли заметную роль в музыке XX века: от драматичного Берга до афористичного Антона Веберна, от коммуниста Ганса Эйслера до хиппи Лу Харрисона.

Но Манн понимал, что сделал, когда заставил своего композитора играть вместе с дьяволом. Договор Фауста – зловещая версия множества историй, которыми художники пытаются оправдать свое одиночество. Эйслер, прочитав роман Манна, связал его с восприятием кризиса классической музыки: “Великое искусство в этом угасающем обществе сейчас может появиться только при поддержке дьявола – вопреки полной изоляции, одиночеству, вопреки полному бессердечию… (Но Манн) позволяет Леверкюну мечтать о новых временах, когда музыка опять станет в определенном смысле доступной людям”. Другие композиторы конца века тоже воспринимали свое

положение как борьбу одиночки с жестоким и тупым миром. В Париже Клод Дебюсси занял антипопулистскую позицию задолго до 1900 года и совсем не случайно порвал с общепринятой в тот же период тональной музыкой. Но Шенберг предпринял более решительные и, возможно, более важные шаги. Чтобы оправдать свои действия, он сформулировал тщательно разработанную телеологию музыкальной истории, теорию необратимого прогресса. Метафора Фауста облагородила ужас, который вызывала у первых слушателей мощь музыки Шенберга.

В начале XXI века музыка Шенберга уже не кажется настолько чужой. Она распространилась самыми неожиданными путями, зажив новой жизнью в бибопе (у прозрачных аккордов Телониуса Монка шенберговский оттенок) и саундтреках к фильмам ужасов (атональность нужна хоррорам точно так же, как тени на стенах). Когда модернистское революционное движение раскололось на множество фракций, когда композиторы стали возвращаться к тональной музыке или двигаться к чему-то новому, сочинения Шенберга перестали быть угрозой того, что *вся* музыка станет такой. Но она по-прежнему несет фаустовскую ауру. Эти интервалы всегда будут сотрясать воздух, они никогда не станут второй натурой. И в этом их сила и их предопределение.

Вена, 1900

В ранних рассказах Томас Манн нарисовал несколько живых портретов персонажей, широко распространенных в эпоху смены веков, – апокалиптических эстетов. Рассказ “У пророка”, написанный в 1904-м, начинается с иронической оды артистической мании величия:

> *“Странные бывают жилища, странно устроенные головы, странные области духа, возвышенные и вместе убогие. Если вас это занимает, ступайте на окраину больших городов, туда, где фонари попадаются все реже и полицейские боятся ходить в одиночку, и поднимитесь по грязным лестницам вверх, на самый верх, откуда нет дальше пути, в мансарды, где бледные двадцатилетние гении, одержимые преступной мечтой, скрестив руки, погружены в раздумье, загляните в скудно, но с потугой на оригинальность обставленные студии, где одинокие, мятежные и мятущиеся художники, одолеваемые голодом и гордыней, в облаках табачного дыма вступают в схватку с последним всесокрушающим идеалом. Здесь предел, лед, чистота и ничто. Здесь не признают никаких*

обязательств, никаких уступок, никакого снисхождения, никакой меры и никакой ценности. Здесь воздух настолько чист и разрежен, что миазмы жизни в нем погибают. Здесь царят своеволие, непреклонность, возведенное на пьедестал отчаявшееся Я, свобода, безумие, смерть"[10].

В написанном в 1902 году рассказе *Gladius Dei* молодой человек по имени Иеронимус гуляет по Мюнхену, родному городу Рихарда Штрауса, и сердито разглядывает окружающую его нелепость. Он заходит в художественный салон и ругает хозяина за то, что тот выставляет кич, ведь искусство "прекрасно" и потому ничего не стоит. "Неужели мнят люди скрыть под яркими красками нужду и горе мира сего? – кричит Иеронимус. – Неужели мнят, что кликами, прославляющими торжество изысканного вкуса, можно заглушить стон страждущей земли?.. Искусство – священный факел, который должен милосердием осветить все ужасающие глубины, все постыдные бездны человеческого бытия. Искусство – божественный огонь, который должен зажечь мир, дабы весь этот мир, со всем своим позором, со всей своей мукой, вспыхнул и расплавился в искупительном сострадании!"[11]

По всей Европе конца века странные молодые люди взбираются по узким лестницам в мансарды и открывают двери тайных мест. Оккультные и мистические сообщества – теософы, розенкрейцеры, каббалисты, неоязычники, последователи Сведенборга – обещают бегство от современного мира. В политике коммунисты, анархисты и ультранационалисты пытаются, каждый по-своему, свергнуть квазилиберальные европейские монархии, Лев Троцкий, находящийся в 1907–1914 годах в венской эмиграции, начинает издавать газету "Правда". В зарождающейся психологии Фрейд отдает "Я" на милость "Оно". Мир нестабилен, и создается ощущение, что одна колоссальная Идея или, если ее не сформулируют, одна хорошо подложенная бомба разрушит его. Повсюду царит приятно возбуждающее чувство неизбежной катастрофы.

Вена того времени казалась сценой решающего сражения между буржуазией и авангардом. Меньшинство "правдоискателей", как их назвал историк Карл Шорске, или "критических модернистов", по выражению философа Алана Яника, все сильнее возмущались безудержным эстетством города, его привычкой покрывать золотом любую поверхность. Они видели, как общество, выглядевшее современным, либеральным и толерантным, оказывалось неспособным сдержать свои обещания, обрекая значительную часть граждан на бедность и нищету. Они

выступали в защиту отверженных, сделанных козлами отпущения гомосексуалистов и проституток. Многие из “правдоискателей” были евреями и начинали понимать, что евреи никогда не смогут ассимилироваться в антисемитском обществе, сколь бы велика ни была их преданность немецкой культуре. Перед лицом большой лжи о культе красоты, а именно такой была риторика того времени, искусство становилось все более негативным и критическим. Нужно было отделить себя от плюрализма буржуазной культуры, которая, как это показала “Саломея”, обзавелась своим авангардным подразделением.

Наступление на кич шло на всех фронтах. Критик и единственный автор журнала *Die Fackel* (“Факел”) Карл Краус разоблачал то, что считал ленью и фальшью в журналистском языке, ставшие нормой несправедливые решения суда и лицемерие популярных художников. Архитектор Адольф Лоос критиковал *art nouveau* за манеру покрывать обильным орнаментом даже повседневные предметы и в 1911 году шокировал город и императора лишенным украшений полуиндустриальным фасадом коммерческого здания на Михаэлерплац. Мрачные картины Оскара Кокошки и Эгона Шиле противопоставили софт-порно художественного мира ненасытную похоть и сексуальное насилие. Поэзия Георга Тракля тщательно документировала наступление безумия и самоубийственного разочарования: “Теперь я наедине с моим убийцей”.

Участники этого неформального кружка могли не ценить работы друг друга (богемный поэт Петер Альтенберг предпочитал Шенбергу и его ученикам Пуччини и Штрауса), но смыкали ряды, когда обыватели переходили в наступление. Никто не мог отступить. “Если бы я должен был выбрать меньшее из двух зол, – говорил Краус, – я бы не выбрал ни одно”.

Самым агрессивным из венских правдоискателей был философ Отто Вейнингер, который в 1903 году в возрасте 23 лет застрелился в доме, где умер Бетховен. В городе, где самоубийство считалось искусством, поступок Вейнингера восприняли как шедевр. Посмертно изданная докторская диссертация Вейнингера – странный трактат “Пол и характер” – стала бестселлером. Главный тезис книги состоял в том, что Европа страдает от расового, сексуального и этического вырождения, а причина этого – необузданная женская сексуальность. Еврейство и гомосексуальность – атрибуты феминизированного, эстетского общества. Только маскулинный Гений сможет возродить мир. Вагнер был “величайшим человеком после Христа”. Как это ни странно сейчас, но книга, бессвязная и фанатичная, привлекала таких здравых читателей,

как Краус, Людвиг Витгенштейн и Джеймс Джойс, не говоря о Шенберге и его учениках. Молодой Альбан Берг жадно читал работы Вейнингера о культуре, подчеркивая фразы подобно этой: “Все исключительно эстетическое не имеет культурной ценности”. Витгенштейн, который провозгласил своей миссией изгнание из философии псевдорелигиозного жаргона, цитировал Вейнингера, когда формулировал свой афоризм “Этика и эстетика едины”[12].

Риторика венского авангарда заслуживает тщательного анализа. Некоторые из этих “откровений” (глупые обобщения по поводу женщин, оскорбительные замечания о сравнительных качествах рас и классов) не в состоянии впечатлить современного читателя. Укорененное в протестантизме и ненависти к самому себе представление об “этике” у Вейнингера столь же лицемерно, как и у его современников. Как и в другие периоды культурного и социального бунта, революционные жесты выдают реакционное сознание. Многие участники модернистского движения позже откажутся от некогда модной солидарности с социальными изгоями в пользу разных форм ультранационализма, авторитаризма и даже нацизма. Более того, подчеркнуто антисоциальный класс художников мог выжить и найти аудиторию только в процветающем, либеральном, обожающем искусство обществе. Буржуазное поклонение искусству дало художникам ощущение непогрешимости, согласно которому воображение создавало собственные законы. Именно эта ментальность сделала возможными крайности современного искусства.

Если этическое оправдание модернистского крестового похода звучало фальшиво, то у композиторов оставался по крайней мере один убедительный повод восстать против буржуазного вкуса: господствующий культ прошлого угрожал самому факту их существования. Да, Вена была без ума от музыки – но от *старой* музыки Моцарта, Бетховена и Брамса. Канон обретал форму, и современная музыка начала исчезать из концертных программ. В конце XVIII века репертуар лейпцигского Гевандхаус-оркестра на 84 % состоял из музыки здравствующих композиторов. К 1855 году эта цифра снизилась до 38 %, к 1870-му – до 24 %. В то же время массовая аудитория все сильнее увлекалась кекуоком и другими популярными новшествами. Логика Шенберга была такова: если буржуазная публика теряет интерес к новой музыке, а классическая – что новая, что старая – не интересует появляющуюся массовую аудиторию, то серьезный художник должен перестать размахивать руками, пытаясь привлечь к себе внимание, и уединиться, сохраняя

принципиальное одиночество.

Увидев в Граце “Саломею”, Малер выразил сомнение в том, что глас народа – глас Божий. Мрачно настроенный Шенберг полностью переиначил это выражение, предположив, что глас народа – глас дьявола. Позже он писал: “Если это искусство, то оно не для всех, а если для всех, то это не искусство”. Появился ли разрыв между композитором и публикой из-за столь жесткой реакции? Или то была рациональная реакция на иррациональную злобу аудитории? На эти вопросы нет готового ответа. Оба участника спора несут ответственность за неприглядный результат. Вена рубежа веков стала сценой тягостного спектакля, в котором художники и публика обливали друг друга грязью и расставались с мечтой о взаимопонимании.

Париж, 1900

Шенберг был не первым композитором, который начал сочинять “атональную музыку”, если под ней понимать музыку, выходящую за пределы мажоро-минорной системы. Первенство принадлежит Ференцу Листу, виртуозу романтического фортепиано, а после – аббату и мистику. В нескольких сочинениях конца 1870-х и начала 1880-х годов, особенно в “Багатели без тональности”, гармония Листа освобождается от самой идеи тональности. Трезвучия – треугольные кирпичи, лежащие в основе всей западной музыки, – встречаются все реже. Преобладают увеличенные септаккорды. Повсюду таятся дьявольские тритоны. Эти совсем непривычные сочинения озадачивали слушателей, привыкших к вульгарному романтизму “Венгерских рапсодий” и прочих популярных сочинений. Вагнер ворчал, говоря Козиме, что его старый друг “подает признаки сумасшествия”. Но такие идеи рождались не только в голове Листа. Подобные аномалии были замечены во Франции и в России. Ткань гармонии коробилась, будто под воздействием невидимой силы.

Париж, где Лист в начале XIX века вызвал массовую истерику, в значительной степени был столицей знакомого нам авангарда. Шарль Бодлер показал все способы, какими художник может продемонстрировать свою оппозицию обществу: поведение, манера одеваться, сексуальные нравы, выбор темы и способ ее подачи. А мэтр поэтов-символистов Стефан Малларме определял поэзию как герметическую практику: “Все, что священно и хочет остаться священным, должно окутать себя тайной”.

Молодой Дебюсси воспринял такой подход как завет. В 1893 году он писал своему коллеге Эрнесту Шоссону: “Действительно,

музыка должна быть тайным знанием, так бережно хранимым в текстах и настолько сложным для расшифровки, чтобы обескураживать толпу профанов, которые пытаются относиться к ней запросто, будто к носовому платку! Я бы пошел дальше и вместо распространения музыки среди черни предложил бы основать “Общество музыкальной эзотерики”…”

Как и у Шенберга, у Дебюсси было мелкобуржуазное происхождение. Сын лавочника, ставшего чиновником, он родился в 1862 году и учился в парижской консерватории, где несколько лет пытался написать кантату, достаточно скучную, чтобы выиграть Римскую премию, ориентированную на поддержку академического искусства. И в 1884 году ему удалось это сделать с “Блудным сыном”.

В свободное время он изучал парижскую авангардную сцену, листал книги в магазинах оккультной и восточной литературы, а на байрейтских фестивалях 1888-го и 1889 годов попал под влияние чар “Парсифаля”. Примерно с 1892 года он посещал элитарные “вторники” у Малларме, но при этом исследовал и малоизвестные территории – похожие на культы католические общества, такие как каббалистический орден розенкрейцеров или орден розенкрейцеров Храма и Грааля. Увы, несмотря на содержащиеся в бестселлерах вроде “Святой крови”, “Святой Чаши” и “Кода да Винчи” уверения, Дебюсси не был тридцать третьим великим магистром “Приората Сиона”, который, согласно фальсифицированному преданию, хранил сам секрет Чаши.

Все это было обычной поствагнеровской бессмыслицей. Но предпринятые Дебюсси поиски безупречного и правдивого музыкального языка вскоре привели его к другим, определенно не вагнеровским источникам. В 1889 году, перед второй поездкой в Байройт, он посетил Всемирную Парижскую выставку, которая благодаря возможностям жестоких колониальных режимов демонстрировала экзотические виды и звуки со всего мира. Именно здесь Гоген впервые пришел в восторг от той тропической простоты, которая впоследствии привела его на Таити. Дебюсси был заворожен музыкой вьетнамского театра с его эффектами резонирующих гонгов и яванским ансамблем музыки гамелан с его минималистичным строем из пяти нот, деликатным наслоением тембров и внешней сдержанностью. Гамелан, писал Дебюсси, “содержит все ступени, даже те, названий которых мы не знаем, так что “тоника” и “доминанта” – лишь фантомы, которые можно использовать, чтобы обучать умных детишек”.

Дебюсси увлекался поэзией и живописью, разрабатывая музыкальные аналогии своих самых ярких эстетических

переживаний. Хотя позже на него навесили ярлык “музыкального импрессиониста”, Ренуар и Моне не произвели на него особого впечатления. Гораздо сильнее на Дебюсси повлияли английские и американские художники: Тернер – своим умением заливать пейзаж светом и Уистлер, способный передать настроение моря. Он читал стихи Поля Верлена, чьи “Галантные празднества” нашел среди книг своей ученицы и любовницы Мари-Бланш Ванье. Идеально простые, мимолетные образы Верлена – цвет лунного сияния, звук шуршащих листьев и падающего дождя, непередаваемая красота моря, движения древних танцев, души марионеток – разожгли вдохновение Дебюсси. Чтобы пробудить инструмент “Мандолины”, он пишет бренчащие аккорды, в которых квинты собираются в спящие башни. Чтобы передать очевидную тайну строчки “под поющими ветвями”[13], он позволяет обычным аккордам в нарушение всех правил опрокидываться друг на друга. И в середине этого калейдоскопа звуков впервые появляется целотонная гамма, одно из фирменных изобретений Дебюсси. Именно это приведет молодого композитора на порог так называемой атональности.

Музыканты и слушатели некогда соглашались, что определенные интервалы, или пары звуков, являются “чистыми”, а другие – “нечистыми”. Эти слова можно найти на клинописной табличке из шумерского города Ур. Чистыми интервалами считались октава, квинта, кварта и большая терция, которые и образуют нижнюю часть обертонового ряда (и снова обратите внимание на начальные такты “Заратустры”). И наоборот, на протяжении столетий тритон считался раздражающим сочетанием. Целотонная гамма, которая ради экзотического эффекта начала применяться в русской и центрально-европейской музыке в середине XIX века, состоит из шести ступеней тонов – если начинать с до на клавиатуре фортепьяно, это будут три белые клавиши, за которыми последуют три черные. У такой гаммы есть интересное свойство – она в равной степени и “чистая”, и “нечистая”. Она изобилует большими чистыми терциями, которые можно получить, двигаясь вверх от любой ноты на две ступени. Но она изобилует и тритонами (три ступени). Если описать эту гамму в визуальных терминах, получится палитра, одновременно ясная и ирреальная, яркая и туманная.

Дебюсси использовал и пентатонику – он неоднократно слышал ее на Парижской выставке. Древние и простейшие ряды из пяти нот обнаруживаются в фольклорных традициях по всему миру, от Африки до Индонезии. Диатонической мажоро-минорной системой Дебюсси пользовался чаще в ностальгических

или сатирических целях.

Композитор серьезно интересовался физической природой гармонии. В 1863 году в трактате “Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки” Герман фон Гельмгольц объяснил физику гармонических обертонов и попытался понять, как они связаны с человеческим восприятием консонанса и диссонанса. Когда волны любых двух синхронных тонов пересекаются, они создают “удары”, пульсацию в воздухе. Гельмгольц утверждал, что интервал октавы создает приятное ощущение, потому что колебания высокой ноты сочетаются с колебаниями низкой в идеальном соотношении 2:1 и удары не чувствуются. Чистая квинта с соотношением 3:2 тоже звучит “чисто”. Дебюсси мог читать труд Гельмгольца, и он наверняка знал высказанные в XVIII веке предположения Рамо, связавшего гармонию с обертоновыми рядами. Дебюсси любил располагать октавы и квинты в басовом ключе, и радуга меньших интервалов трепетала в вышине.

Ранняя ключевая работа Дебюсси – прелюдия “Послеполуденный отдых фавна”, оркестровое произведение по мотивам стихотворении Малларме, написанное и исправленное между 1892-м и 1894 годами. У Малларме фавн размышляет, как ему сохранить воспоминание – или сон – о двух изысканных нимфах. Он играет на флейте, зная, что его песня не сможет передать чувственный опыт.

> Дерзай, коварная, опять взойти у влажных
> Озерных берегов, а я в словах отважных
> Картиной гордою заворожу леса,
> С невидимых богинь срывая пояса![14]

Все начинается с того, что играет фавн, – с медленной мелодии на флейте, поднимающейся на тритон и спускающейся обратно. Так и гармония движется по тритону и успокаивается на резонирующем доминантсептаккорде, который в классической гармонии разрешился бы в ми-бемоль мажор. Но аккорд становится самостоятельным организмом, символом безграничной природы. Флейта повторяет свою мелодию, а вокруг сплетается новая ткань. Так Дебюсси сопротивляется немецкой убежденности в необходимости развития тематического материала: мелодия остается статичной, аккомпанемент развивается. Сумрачные целотонные звучности обозначают горизонт видений фавна, где тени растворяются в дымке.

Гипнотические видения объединяются в чувственную, звучащую во всем оркестре любовную песнь в ре-бемоль мажоре.

Струнные смакуют долгие, плавные унисоны, больше похожие на индийские раги, чем на произведения Вагнера или Штрауса. Это музыка физического облегчения, даже сексуального оргазма, что и продемонстрировал Вацлав Нижинский своим струящимся танцем в “Фавне”, поставленном “Русским балетом” в 1912 году. “Я схватил королеву!” – ликует фавн Малларме. Но тритон скрывается в басах, и тайна ускользает.

Оперой “Пеллеас и Мелизанда”, начатой в 1890-е и после долгих переделок законченной только в 1902-м, Дебюсси, используя Вагнера как сырье, создал новый тип духовной музыкальной драмы. Он взял текст драматурга-символиста Мориса Метерлинка и, как позже сделает Штраус в “Саломее”, положил пьесу на музыку дословно, следуя за загадочной прозой всюду, куда она могла завести. Любовный треугольник Пеллеаса, его сводного брата Голо и загадочной странствующей принцессы Мелизанды движется к мрачной развязке, но большая часть действия происходит за сценой. Музыка помещает слушателя в текучую среду, куда погружено индивидуальное восприятие. Коронные приемы Дебюсси – целотонные гаммы, старомодные лады, утонченные мелодии, которые порождаются колеблющимися интервалами, – создают атмосферу беспокойства, ожидания, желания, трепета.

Приходит и видение прекрасной нездешней страны. Когда наконец Пеллеас и Мелизанда признаются друг другу в любви (слова “Я люблю тебя” и “Я тоже люблю тебя” звучат без аккомпанемента), оркестр отвечает простой, как из учебника, последовательностью тоники и доминантсептаккорда, но в спектральной аранжировке Дебюсси это походит на зарю творения. Подобная преображающая простота господствует в прелюдии к пятому акту, когда мы узнаем, что Мелизанда родила ребенка.

В некотором смысле представление Дебюсси о самом себе как об искателе и покорителе звуков, подобном Фаусту, исчезало. В 1900 году он больше не призывал к созданию “Общества музыкальной эзотерики”, а вместо этого стал приверженцем классических французских ценностей – ясности, элегантности и изящества. Кроме того, он обратил пристальное внимание на испанскую музыку, в частности на *cante jondo*, разновидность андалузского фламенко. Его главные работы первого десятилетия XX века – “Море”, Прелюдии (1-я тетрадь), “Эстампы” для фортепиано и цикл “Образы” для фортепиано с оркестром – сочетали возвышенность с чистейшим лиризмом и танцевальными мотивами. В прелюдиях “Паруса” почти целиком заточают себя в целотонную гамму. “Шаги на снегу” вращаются

вокруг гипнотических повторений фигуры из четырех нот. Но у “Девушки с волосами цвета льна” мелодия из тех, что хочется насвистывать на улице, и многие будут удивлены, узнав, что ее “сочинили”. А “Прерванная серенада” сплетает гитару фламенко с арабскими гаммами предположительно мавританского происхождения. Дебюсси не мог писать такую музыку в фаустовской изоляции, вместо этого он находил подсказки, шляясь ночами по операм и опереттам, кабаре и кафе.

Парижская богемная жизнь легко сокращала дистанцию между оккультной эзотерикой и доступностью кабаре, не в последнюю очередь потому, что эти два мира в буквальном смысле располагались один над другим. Члены каббалистического ордена розенкрейцеров встречались в комнате над кабаре *Auberge de Clou*, и когда тайное собрание обсуждало загадочную философию, снизу доносились вкрадчивые звуки ночного концерта.

В подобных местах Дебюсси часто встречал Эрика Сати, еще одного тайного, но порой более решительного революционера конца века. Сати тоже интересовался розенкрейцерами, одно время был штатным композитором ордена розенкрейцеров Храма и Чаши, который основал писатель Жозеф Пеладан, потрясенный “Парсифалем”. Музыка Сати к пьесе “Сын звезд” (1891) начинается с совершенно иррациональной связки диссонирующих шестизвучных аккордов – еще один шаг за пределы традиции позднего Листа. Но жизнь экспериментатора не нравилась Сати. Сын издателя песен для кабаре, он получал больше удовлетворения от игры на фортепиано в *Auberge de Clou*. Освобождения от прошлого он достиг в трех пьесах для фортепиано под названием “Гимнопедии”, в которых избавлялся от многовековой угрюмой сложности в пользу нового и ясного языка. В первых восемнадцати тактах первой пьесы использовано только шесть звуков. Здесь нет развития – лишь длящееся мгновение.

Дирижер Рейнберт де Леу писал: “Сати в каком-то смысле заново начал историю европейской музыки”. То же можно сказать и о Дебюсси, который в 1901 году заметил своему коллеге Полю Дюка, что слишком многие современные сочинения стали неоправданно сложными: “Они пахнут лампой, а не солнцем”. Дебюсси объяснял, что побудило его создать “Ноктюрны” для оркестра, особенно “Празднества”, изобюражающие торжества в Булонском лесу, наполненные звуками солдатских труб и криков толпы. Это был вирус альтернативного модернизма, того, что расцветет в увлеченной фольклором, джазом и машинерией музыке 20-х годов XX века. По сути, два авангарда

формировались бок о бок. Парижане двигались в сторону залитой ярким светом дневной жизни. Венцы шли в противоположном направлении, освещая зияющие глубины своими священными факелами.

Шенберг

Шенберг родился в 1874 году. Его отец Самуэль Шенберг происходил из немецкоязычной еврейской общины Пресбурга, сейчас это Братислава в Словакии (изначально фамилия композитора писалась *Schönberg*, но в 1933 году, уезжая из Германии, он изменил ее на *Schoenberg*). В молодости Самуэль Шенберг переехал в Вену, где держал магазин. Там он познакомился с родившейся в семье канторов Паулиной Находи и женился на ней. Пара жила скромно, и у них не было фортепиано. С классическим репертуаром их сын познакомился, слушая военный оркестр, выступавший в Пратере. Арнольд самостоятельно освоил несколько инструментов и играл в струнном квартете, репетировавшем в комнате для посыльных. Инструментальные формы он изучал, подписавшись на энциклопедию, и для того, чтобы сочинить сонату, ему пришлось дожидаться тома со словами на букву “С”.

Шенберг впитал так много музыки, что ему не было нужно формальное образование. Он взял несколько уроков у Александра фон Цемлинского, композитора чуть старше Шенберга, который писал чистую, лирическую музыку в духе Малера и Штрауса. Отец Цемлинского был католиком, мать – дочерью еврея-сефарда и боснийской мусульманки. В 1901 году Шенберг женился на сестре Цемлинского Матильде, что позже привело к главному эмоциональному кризису его жизни.

Недолго послужив банковским клерком, Шенберг предпочел нерегулярные музыкальные заказы. Он дирижировал хором рабочих, оркестровал оперетты, писал сентиментальные песни. В конце 1901 года Шенберг переехал в Берлин, чтобы стать музыкальным директором претенциозных ревю в кабаре *Überbrettl*, которое позже называлось театром *Buntes*. Эта организация была задумана Эрнстом фон Вольцогеном, желавшим перенести в Берлин опыт и изощренность таких парижских кабаре, как *Chat Noir* или *Auberge du Clou*. Но с появлением финансовых сложностей в 1902 году Вольцоген бросил предприятие, и годом позже оставшийся без работы Шенберг уехал в Вену. Кабаре вернулось в творчество Шенберга в 1912 году в песенном цикле “Лунный Пьеро”, где вокальная партия представляет собой нечто среднее между речитативом и пением. Если позже Шенберг

называл свою атональную музыку жестом сопротивления мэйнстриму, то в начале творческого пути его установки были более гибкими.

Остроумный, широко образованный скептик, Шенберг чувствовал себя как дома в кофейнях, где собирались сливки венского общества, – *Café Imperial, Café Central, Café Museum*. У всех венских властителей дум были свои кружки учеников, и Шенберг быстро обзавелся собственным. В 1904 году он опубликовал в *Neue Musikalische Presse* объявление, что ищет учеников в класс композиции. Откликнулись несколько молодых людей. Одним из них был Антон Веберн – суровый юноша, который, возможно, обратил внимание на эту рекламу, потому что она была опубликована рядом со статьей о надругательстве над “Парсифалем” в Америке (за год до того будущий работодатель Малера Генрих Конрид поставил “Парсифаль” в “Метрополитен”, нарушив правило эксклюзивности священных опер Вагнера для Байройта). Другим был Альбан Берг – талантливый, но слабый юноша, работавший чиновником.

Ранние работы Шенберга приятно шокируют слушателей, ожидающих ужасов атонального эксперимента. Музыка источает пьянящий, роскошный звук, благоухающий позолотой портретов Климта и других произведений югендштиля. Резкие штраусовские жесты соседствуют с прозрачными текстурами, совсем не случайно напоминающими Дебюсси. Когда музыка замирает на одном аккорде, возникают чары отложенного воодушевления. Камерная по тону поэма “Просветленная ночь” (1899) заканчивается двенадцатью тактами светящегося ре мажора, никак не затрагивающего басы. “Песни Гурре” – внушительная кантата в духе Вагнера для солистов, нескольких хоров и огромного оркестра – начинается с мощного ми-бемоль-мажорного потока, возможно, имитирующего начало вагнеровского “Кольца”. Но не все так прекрасно в романтическом раю. Наружу рвутся неожиданные диссонансы, хроматические линии сталкиваются в контрапункте, страстные аккорды никак не улягутся.

Молодого Шенберга встретило неприятие, но в то же время его поддержал музыкальный истеблишмент. Чета Малеров регулярно приглашала его к себе на Шварценбергплац, где, по словам Альмы, он провоцировал ожесточенные споры, высказывая “самые неожиданные парадоксы”. После Густав говорил Альме: “Позаботься о том, чтобы больше никогда не звать в дом этого заносчивого щенка”. Но вскоре следовало новое приглашение.

Малер считал музыку Шенберга в равной степени завораживающей и сводящей с ума. Однажды он воскликнул:

“Зачем я пишу симфонии, если музыкой будущего суждено стать этому!” На репетиции Камерной симфонии № 1 Шенберга Малер попросил музыкантов сыграть до-мажорное трезвучие. Потом сказал спасибо и вышел. Впрочем, он картинно аплодировал самым противоречивым сочинениям Шенберга, зная, насколько опасными могут быть венские критики и клакеры.

Штраус тоже считал Шенберга пленительным, “*очень* талантливым”, хотя его музыка и была “перегружена”. Композиторы встречались во время первого опыта Шенберга в Берлине – Вольцоген, директор театра *Buntes*, сотрудничал со Штраусом, когда тот писал вторую оперу, антимещанскую комедию “Погасшие огни”, и Штраус помогал молодому коллеге найти дополнительные источники дохода. Когда позже Шенберг создал в Вене “Общество частных музыкальных представлений” (*Verein für musikalische Privataufführungen*), Штраус согласился стать его почетным членом и выразил надежду на то, что новая организация “достойным образом просветит многие умы, годами пребывавшие во тьме злобы и глупости”.

Шенберг не демонстрировал Штраусу той дерзости, с которой был знаком Малер. “Я хотел бы воспользоваться этой возможностью, чтобы еще раз и со всей искренностью поблагодарить вас, достопочтенный мастер, – с трепетом писал будущий революционер в 1903 году, – за ту помощь, что вы оказали мне, принеся себя в жертву. Я буду помнить об этом всю свою жизнь и буду вечно вам благодарен”. Даже в 1912 году Шенберг в присутствии Штрауса по-прежнему нервничал и чувствовал себя мальчишкой: “Он был очень дружелюбен. Но я вел себя так неуклюже… Я заикался и наверняка произвел на Штрауса впечатление подобострастного поклонника”. Шенберг сказал себе, что должен быть более уверенным – таким, как сам Штраус, независимый и гордый.

В мае 1906 года кружок Шенберга отправился слушать “Саломею” в Грац. Перед этим Шенберг старательно изучал вокальные партии, которые получил от Малера. Открытые на первой странице ноты стояли на пюпитре. “Возможно, лет через двадцать кто-то сможет теоретически объяснить эти гармонические последовательности”, – сказал Шенберг ученикам. Влияние расширенной тональности “Саломеи” слышно в Камерной симфонии № 1, которую Шенберг написал тем же летом. Но тон и стиль этого нового произведения отличались от оперы Штрауса. Мощная разработка коротких мотивных фигур напоминала о венских композиторах-классиках от Гайдна до Бетховена. Сознательно отвергнув пышность *fin-de-siecle*, Шенберг написал музыку для мини-оркестра из пятнадцати инструментов,

и звучит она скорее грубо, нежели буйно. Шенберг выбрасывал ненужный багаж, возможно, в ожидании голодных лет. Процесс сокращения привел к “Лунному Пьеро”, где солисту аккомпанирует проворный ансамбль из двух духовых, двух струнных и фортепиано.

Новые звуки Дебюсси навеяли образы, созданные Верленом и Малларме. И Шенберг следовал за поэзией. Он оценил эротические видения Рихарда Демеля, чьи стихи легли в основу “Просветленной ночи”. Также по совету Штрауса он обратил внимание на пьесы Метерлинка и в 1902–1903 годах создал масштабную симфоническую поэму на сюжет “Пеллеаса и Мелизанды” Метерлинка, вероятно, не зная, что Дебюсси тоже только что использовал этот текст. Но важнейшей литературной встречей для Шенберга стало знакомство с поэзией Стефана Георге, самого значительного немецкого символиста.

В отличие от большинства соотечественников, Георге был страстным франкофилом. Он уехал в Париж в 1989 году, принимал участие во “вторниках” Малларме (поэт называл его “один из нас”) и переводил на немецкий язык крупнейших французских поэтов. Он мог встречаться с Дебюсси, хотя свидетельств этому нет. Он настолько почитал своих французских учителей, что писал немецкие существительные не с заглавных букв. В духе *fin-de-siecle* провозгласив себя художником-пророком, Георге был окружен почитателями, среди которых всегда находились несколько красивых юношей. Кружок Георге вдохновил Манна на сатиру “У пророка” и, если не учитывать гомосексуальный мотив, послужил моделью для Шенберга, который обращался со своими студентами как с последователями и редко появлялся на публике без них. Но гораздо важнее, что Георге указал Шенбергу выход из мира доступных удовольствий венской эстетики. Исключительная насыщенность его поэтических образов постигалась непросто, чувственные образы таились в лабиринте стихов.

Путешествие Шенберга “на другую сторону” началось 17 декабря 1907 года, когда он написал музыку на стихотворение Георге из сборника “Год души”, большую часть которого занимает напряженная сцена прощания. Оно начинается словами “С мольбою преклониться не могу я. / В нас дух одной земли и мне едва ли / Стать утешеньем для твоей печали / И ты ее отринешь негодуя”[15]. Со старой гармонией музыка связана лишь тончайшей нитью. Подразумевается си минор, но тоника звучит только три раза на протяжении тридцати тактов, один раз – на слове “агонизируя”. В остальном музыка соткана из призрачного течения свободных трезвучий, колеблющихся аккордов,

застывших диссонансов и прозрачных монодических линий, завершающих картину на словах “ледяное усыпляющее течение”. Показательна дата сочинения: восемью днями ранее Шенберг простился с Малером на вокзале Вестбанхофф в Вене. Если сам факт отъезда Малера повлиял на выбор текста, что кажется правдоподобным, то он несет двойное сообщение: молодой композитор отвергнут “фигурой отца”, но одновременно и освобожден, он может найти новую любовь.

Следующий этап путешествия пришелся на середину личного кризиса. Шенберг принял в кружок нервного человека по имени Рихард Герстль, талантливого художника с экспрессионистскими наклонностями. Под руководством Герстля Шенберг стал брать уроки живописи и обнаружил некоторые способности. Его картина “Красный взгляд”, мрачное лицо с налитыми кровью глазами, была признана маленьким шедевром своего времени и места. В мае 1908 года Шенберг обнаружил, что у Герстля роман с его женой Матильдой, и в августе даже застал любовников вместе. Матильда сбежала с Герстлем, потом вернулась к мужу, а Герстль совершил самоубийство, более эксцентричное, чем Вейнингер. Он сжег свои картины и повесился обнаженным перед большим зеркалом, как будто хотел увидеть свое тело, нарисованное экспрессионистом. Самоубийство произошло 4 ноября 1908 года. В тот вечер у Шенберга был концерт, куда Герстль не был приглашен, что, очевидно, и стало последней каплей.

Шенберг и сам боролся с мыслями о самоубийстве. “У меня одна надежда – что я не проживу слишком долго”, – писал он жене в конце того лета. А в своем завещании, которое, вероятно, было неиспользованной посмертной запиской, он отметил: “Я рыдал, я вел себя как отчаявшийся, принимал решения и отказывался от них, думал о самоубийстве и почти совершал его, бросался из одного безумия в другое – одним словом, я полностью уничтожен”. Он предупредил, что может “вскоре уйти по дороге, найти решение, которое в конце концов станет высочайшей кульминацией всех человеческих поступков”. Но в интригующе невнятном повороте фразы он заключает, что не может предвидеть, “уступит тело или душа”.

Однако самоубийство было не в стиле Шенберга. Как Бетховен в “Гейлигенштадтском завещании”, решивший двигаться дальше и жить в мире страданий Шенберг возвращается к работе. Тем летом 1908 года он заканчивает Второй квартет, в котором застывает на перепутье, раздумывая, по какой из многочисленных дорог пойти. Первая часть квартета, написанная за год до этого, по-прежнему использует обычный язык позднего романтизма. По

контрасту вторая часть – галлюциногенное *Scherzo*, совершенно непохожее на музыку того времени. В нем есть фрагменты песенки “Ах, мой милый Августин” – той самой мелодии, которая обладала фрейдистским значением для Малера (во всяком случае, так считал Фрейд). Для Шенберга песня казалась символом разрушения исчезающего мира, а ключевой была строчка “все прошло”. Часть заканчивается пугающей последовательностью кварт, разделенных тритоном. Здесь можно различить следы двойственности, с которой начинается “Саломея”. Но столкновения тональностей здесь нет. Вместо этого само понятие аккорда распадается на набор интервалов.

В двух заключительных частях Второго квартета к струнным присоединяется сопрано, чтобы исполнить два стихотворения Георге, “Литания” и “Отрешенность”, из большого цикла, написанного в память о красивом юноше по имени Максимилиан Кронбергер, умершем от менингита за день до своего 16-летия и оставившем поэта в горе. Кажется, Шенбергу важно не только чувство поэта, но и его побуждение довести боль до непомерной степени – во имя самоотречения и очищения. “Литания” требует прекратить сексуальную и духовную агонию: “Раны закрой мне / грезы развей мне”[16]. Кульминация цикла, стихотворение “Отрешенность”, говорит, каким может быть решение. Оно начинается с демонстрации глубокой отчужденности – индивидуальной, которая становится вселенской:

> Я чую воздух, но иной планеты,
> Ко мне из тьмы просвечивают лица,
> Пока еще участием согреты.

Этот неземной ветер изображается нежным и пугающим течением нот, напоминая эпизод из “Саломеи”, где к Ироду на холодном воздухе приходят галлюцинации. Специальные эффекты струнных (сурдины, флажолеты, игра у подставки) обостряют чувство инакости, а пение становится шепотом и плачем. Затем приходит преображение:

> Я отдаюсь круженью, переливу,
> Исполненный немых благодарений,
> Неведомому вольному порыву.
>
> Меня уносит под небесный полог,
> И всем дыханьем я подвластен хору
> Неистовых незримых богомолок.

Сопрано холодно и величественно декламирует свои строки. Струнные успокоились на продолжительных аккордах, большинство из которых можно назвать в соответствии со старой гармонической системой, хотя они вырваны из органичных тональных связей и движутся подобно процессии призраков. В кульминационный момент, на слове “священный”, фирменный аккорд композитора – диссонирующее сочетание кварты и тритона – звучит с необыкновенной мощью. Но даже так Шенберг еще не готов перейти черту. В финале фирменный аккорд уступает дорогу чистому фа-диез мажору, что звучит странно и нереально. Произведению предшествует посвящение: “Моей жене”.

Шенберг был фанатично увлечен поэзией Георге на протяжении всей осени 1908 года, когда создавался вокальный цикл по “Книге висящих садов”. Загадочная прозрачность сохранялась, как и крупицы тональности. А затем что-то случилось, и Шенберг перестал сдерживать ярость. В 1909 году, когда Малер погружался в долгое прощание своей Девятой симфонии, а Штраус уплывал в волшебный мир XVIII века “Кавалера роз”, Шенберг впал в творческое неистовство, сочинив “Три пьесы для фортепиано”, “Пять пьес для оркестра” и “Ожидание”, монодраму для сопрано и оркестра. В последней из “Трех пьес” клавиатура становится подобием ударного инструмента, полем битвы между тройным и четверным форте. В “Предчувствиях”, первой из “Пяти пьес для оркестра”, голоса инструментов распадаются на жесты, объемы и цвета, многие из которых заимствованы из “Саломеи”: стремительная ажитация фигур, сливающихся в трели, целотонный гипнотизм, деревянные духовые, визжащие в самом высоком регистре, мотив из двух нот, капающих как кровь на мрамор, плюющий, рычащий квинтет тубы и тромбонов. “Ожидание”, монолог женщины, пробирающейся по ночному лесу в поисках пропавшего возлюбленного, разбухает чудовищными аккордами в восемь, девять и десять нот, которые переполняют сознание и заставляют интеллект отключиться. В одном особенно кошмарном пассаже голос в крике “На помощь!” ныряет от си к до-диез. Это напрямую заимствовано из “Парсифаля”: Кундри пересекает такой же огромный интервал, когда признается, что смеялась над страданиями Христа.

Ранняя атональная музыка Шенберга – это не только звуки ярости. Иногда она открывает миры, подобные долинам, спрятанным меж гор, молчание опускается, солнце мерцает в тумане, тени колеблются. В третьей из “Пяти пьес для оркестра”, *Farben*, пятизвучный аккорд транспонируется по гамме вверх-вниз, наряжаясь в яркие оркестровые тембры. Сам аккорд не

звучит резко, но скользит между диссонансом и консонансом. Эти в высшей степени оригинальные эксперименты стали называться *Klangfarbenmelodie*, или тембровой мелодией.

То же созерцательное настроение исходит от “Шести маленьких пьес для фортепиано”, которые Шенберг написал в начале 1911 года, когда умирал Малер. Вторая пьеса состоит из девяти тактов и около ста нот. Она построена на гипнотическом повторении интервала соль и си, и нежное созвучие дает чистый и теплый звук. Завитки звуков стелются за этой парой, соприкасаясь друг с другом на всех десяти нотах хроматической гаммы. Но две главные ноты неподвижны. Они подобны паре глаз, которые смотрят прямо, никогда не мигая.

Скандал

“Я чувствую, что жар восстания загорается даже в самых робких душах, – писал Шенберг в программной статье в январе 1910 года, – и подозреваю, что даже те, кто до сих пор верил в меня, не захотят принять необходимость этих перемен”.

Ничто в истории музыкальных скандалов – от первого представления “Весны священной” Стравинского до выхода *Anarchy In the UK* группы *Sex Pistols* – не сравнится с тем гвалтом, которым был встречен Шенберг в начале своей карьеры. В феврале 1907 года исполнение резко контрапунктного, но еще не атонального Первого струнного квартета сопровождалось решительным остинато смеха и свиста. Вскочивший Малер, желая защитить Шенберга, едва не подрался с одним из нарушителей порядка. Три дня спустя Камерная симфония № 1, по словам Эгона Веллеша, ученика Шенберга, вызвала “хлопанье сиденьями, свист и демонстративное покидание зала”. В декабре 1908 года на премьере Второго квартета критик Людвиг Карпат не смог дождаться следующего утра, чтобы поделиться своими чувствами, и закричал: “Прекратите! Хватит!” Более дружелюбный к Шенбергу критик крикнул в ответ: “Тихо! Продолжайте играть!”

Сопротивление Шенбергу было значительным. Оно исходило не только от реакционеров и мещан, но и от образованных слушателей. Один из первых скандалов спровоцировали ученики Генриха Шенкера, лидера новой науки – музыковедения. Вопреки позднейшим интерпретациям антисемитизм не играл значительной роли. Два самых страстных критика Шенберга, Роберт Хиршфельд и Юлиус Корнгольд, были евреями, а их коллега Ханс Либштекль – поклонником Дебюсси и родившимся в Праге немцем с антинационалистическими взглядами. Даже Малер с трудом принимал то, что Шенберг назвал

“необходимостью этих перемен”. “Ваш квартет у меня с собой, и время от времени я его изучаю, – писал Малер Шенбергу в январе 1909 года, – но мне это трудно. Я прошу прощения, что не могу следовать за вами лучше, чем сейчас, надеюсь, что наступит день, когда снова обрету себя (и таким образом вас)”. Когда Малер увидел “Пять пьес для оркестра”, он заметил, что не может в своей голове перевести ноты в звуки. Тем не менее он продолжал подбадривать “заносчивого щенка” и перед смертью сказал: “Когда я уйду, у него ничего не останется”.

Штраус, в свою очередь, думал, что Шенберг потерял контроль над собой. Такие мысли должны были быть особенно огорчительными для Шенберга, потому что он написал “Пять пьес” в ответ на просьбу Штрауса о коротких вещах для берлинских концертов. Шенберг настолько горел желаниям показать Штраусу сочиненное, что отправил свою партитуру незавершенной – четвертая пьеса была закончена только через десять дней. В сопроводительном письме Шенберг объяснял: “Здесь нет архитектуры и развития, лишь живая, непрерывная последовательность цветов, ритмов и настроений”. Штраус вежливо ответил, что подобные “бесстрашные эксперименты” будут слишком радикальны для его слушателей. Он продолжал оказывать поддержку, в 1911 году послав коллеге сотню марок, но его подлинное мнение стало известно три года спустя, когда он совершил ошибку, написав Альме Малер, что Шенбергу “было бы лучше разгребать снег, чем оставлять каракули на нотной бумаге”. Альма показала письмо студенту Шенберга Эрвину Штайну, который решил рассказать об этом учителю. Шенберг внезапно осознал – все, что он слышал от автора “Саломеи”, было им неправильно понято.

Посреди неудач пришел колоссальный успех, который в результате только усилил гнев композитора. Речь идет о мировой премьере в 1913 году “Песен Гурре”, которые Шенберг начал писать десятилетием ранее, и потому они были образцом позднеромантического стиля, позже отвергнутого композитором. Премьера состоялась в венском *Musikverein*, легендарном концертном зале, где впервые были исполнены симфонии Брамса и Брукнера. Дирижировал Франц Шрекер, еще один австрийский композитор, который избавлялся от ограниченности мира поствагнеровской гармонии. Признаки триумфа были заметны уже в перерыве, когда поклонники столпились вокруг композитора. Но он был в дурном настроении и отвергал новообращенных. Когда исполнение было закончено, даже антишенбергианцы, принесшие с собой свистки в предвкушении скандала, вскочили на ноги вместе со всей публикой и

скандировали: “Шенберг! Шенберг!” Скандалисты плакали, рассказывает очевидец, и их аплодисменты звучали извинениями.

Но герой вечера не появился, даже когда аплодисменты усилились. По воспоминаниям скрипача Франсиса Араньи, его нашли “съежившимся в самом дальнем и темном углу зала, со скрещенными руками и загадочной улыбкой”.

Этот вечер должен был стать часом славы Шенберга. Но, как вспоминал композитор много лет спустя, он чувствовал себя “безразличным, едва ли не сердитым… Я был один перед целым миром врагов”. Когда в конце концов Шенберг поднялся на сцену, он поклонился музыкантам, но повернулся спиной к зрителям. Это было, по словам Араньи, “страннейшим поступком, который когда-либо совершал человек перед лицом истерической, обожествлявшей его толпы”. Шенберг отрепетировал этот жест: в 1911 году он нарисовал картину “Автопортрет. Прогулка”, на которой стоял спиной к зрителю.

Скандал, превзошедший все другие, разразился 31 марта 1913 года – и снова в знаменитом зале *Musikverein*. Программа вечера отражала весь мир Шенберга, его прошлое, настоящее и будущее. Там были песни Александра фон Цемлинского, единственного учителя Шенберга, и, если бы не вмешалась полиция, публика смогла бы услышать “Песни об умерших детях” Малера. Сам Шенберг был представлен Камерной симфонией № 1. А новые работы Берга и Веберна предлагали такие эксперименты со звуком, о которых не мог мечтать даже Шенберг. Критическая точка была достигнута во время исполнения песни Берга *Uber die Grenzen des All* на короткое изысканное стихотворение Петера Альтенберга. В начале деревянные и медные духовые играют аккорд из двенадцати нот – как будто все клавиши на фортепиано между нижним и верхним до нажали одновременно.

“Громкий смех по всему залу ответил этому пронзительному, скрежещущему звуку”, – вспоминал очевидец. Вероятно, исполнение подкачало, потому что звук должен был быть очень нежным. Началась драка, вызвали полицию. Доктор Виктор Альберт пожаловался, что молодой организатор концерта Эрхард Бушбек ударил его в ухо. Бушбек отвечал, что д-р Альберт назвал его “мошенником”, сделав физическое возмездие неизбежным. Дело было передано в суд. Автор оперетт Оскар Штраус свидетельствовал в суде: “Публика смеялась. И, ваша честь, я открыто признаю, что тоже смеялся – но как не смеяться тому, что по-настоящему комично?” Звуки потасовки, саркастически заметил Штраус, были самой гармоничной музыкой, прозвучавшей в тот вечер. Репортаж из зала суда занял почти

целую страницу в *Neue Freie Presse*, отодвинув на задний план процесс по делу об убийстве некого Йохана Шкварцила.

Атональность

Источник скандала угадать нетрудно – все дело в физике звука. Звук дрожит в воздухе и оказывает на тело такое же воздействие, как и на сознание. В этом значение работы Гельмгольца “Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки”, где он пытается объяснить, почему одни интервалы раздражают нервные окончания, в то время как другие их успокаивают. Во главе созданной Гельмгольцем галереи интервалов-злодеев был полутон, расстояние между двумя соседними клавишами на фортепиано. Если на них нажать одновременно, клавиши издадут неприятный для уха звук, схожий со вспышкой света или, как говорит Гельмгольц, с царапиной. Современный ученый Фред Лердаль описывает это так: “Когда периодически звучащий сигнал достигает внутреннего уха, стимулируется область базилярной мембраны, верхушка которой быстро возбуждает слуховую зону коры головного мозга, вызывая восприятие единичной высоты звука. Если два сигнала одновременно стимулируют пересекающиеся зоны, раздражение вызывает чувство “резкости”. Подобная резкость создается большой септимой (чуть у2же октавы) и малой ноной (чуть шире октавы) – как раз теми интервалами, на которые и делал акцент Шенберг в своей атональной музыке.

Психологические факторы начинают действовать, когда музыка исполняется перед толпой. Смотреть на картину в галерее и слушать новое произведение в концертном зале – принципиально разные занятия. Представьте себя, например, в помещении с картиной Кандинского “Впечатление III. Концерт”, написанной в 1911 году. Кандинский и Шенберг были знакомы и разделяли общие цели, “Впечатление III” было вдохновлено одним из концертов Шенберга. Если абстракционизм в живописи и диссонанс в музыке точно соответствовали друг другу, “Впечатление III” и третья из “Пяти пьес для оркестра” должны были представлять равную степень трудности. Но Кандинский дает новичкам совсем другой опыт. Если сначала вам трудно понять картину, вы можете пройти мимо и потом вернуться, или отвлечься, чтобы снова взглянуть на нее, или рассмотреть ее поближе: что это там, на переднем плане, – фортепиано? Но на концерте зрители переживают коллективный опыт, слушая новое произведение примерно с одинакового расстояния. Они не могут

остановиться, чтобы оценить значение странного аккорда или скрытого ритма вальса. Они – толпа, а толпе свойственно вести себя как единому целому.

Атональность должна была раздражать. Трудно было придумать что-то более раздражающее средний класс, который так любил прекрасное. Но когда Шенберг начал отвечать своим критикам, он не облегчил ситуацию. Он был талантливым писателем с особым даром язвительности, едкий Карл Краус не случайно стал его героем. В 1909-м Шенберг разразился потоком комментариев, эссе, теоретических работ и афоризмов. Временами его аргументация была обаятельной и остроумной, однако чаще в нем побеждал боец и проявлялось то, что Шенберг называл “волей к истреблению”.

В некотором смысле Шенбергу лучше всего удавалось оправдывать свои ранние атональные работы с их подчеркнутой иррациональностью и отсутствием логики. Насколько мы можем судить, он сочинял их почти автоматически, набросав насыщенное “Ожидание” всего за 17 дней. Все время композитор был во власти эмоциональных конвульсий – чувства сексуального предательства, заброшенности, профессионального унижения. Буйство этих эмоций можно почувствовать в тех объяснениях, которые Шенберг давал друзьям в 1908–1913 годах. Он писал Кандинскому: “Искусство принадлежит *бессознательному*! Человек должен выражать *себя*! Выражать себя *непосредственно*! Не чей-то вкус, воспитание или ум, знание или навык!” А вот что он писал композитору и пианисту Феруччо Бузони: “Я стремлюсь к полному освобождению от всех форм, всех символов единства и логики”. В наставлениях Альме Малер звучал совет слушать “цвета, шумы, свет, звуки, движения, взгляды, жесты”.

Тем не менее широкой публике Шенберг стремился объяснить свою позднюю музыку как логический, рациональный результат исторического процесса. Может быть, оттого, что его стали считать сумасшедшим, он настаивал, что не мог поступить иначе – у него не было выбора. Процитируем еще раз его программное заявление 1910 года: эта музыка была продуктом “необходимости”. Вместо того чтобы отделить себя от титанов прошлого, Баха, Моцарта и Бетховена, он представлял себя их наследником и указывал, что многие из канонизированных сегодня шедевров сперва вызывали недоумение. Этот довод не смог повлиять на некоторых образованных слушателей, которые резонно полагали, что их держат за идиотов. Из того факта, что какая-то великая музыка однажды была отвергнута, вовсе не следует, что вся отвергнутая музыка – великая. Шенберг также использовал политическую фразеологию, говоря об “эмансипации

диссонанса” так, будто его аккорды были людьми, сотни лет пребывавшими в рабстве. Но точно так же он изображал ученого, обладающего точным знанием: “Мы не будем знать отдыха, пока не решим проблемы, содержащейся в звуках”. Позже он сравнивал себя с летчиками, совершающими перелет через Атлантику, и исследователями Северного полюса.

Все эти доводы были не лишены смысла. Количество диссонанса в музыке стабильно росло в последние годы XIX века, когда Лист написал свою “Багатель без тональности”, а Сати – построенные по квартам аккорды в розенкрейцеровском “Сыне звезд”. Штраус, конечно же, потакал диссонансу в “Саломее”. Макс Регер – композитор, сведущий в баховской науке контрапункта, вызвал в 1904 году скандал музыкой, близкой к атональной. В России композитор и пианист Александр Скрябин, испытывавший влияние теософии, изобрел гармонический язык, главным понятием которого был “мистический аккорд” из шести нот. Его незаконченный *opus magnum* “Мистерия”, премьера которого планировалась у подножия Гималаев, должен был ни много ни мало привести к полному уничтожению вселенной, после чего мужчины и женщины должны были возродиться в виде астральных душ, освобожденных от половых различий и других телесных признаков.

В Италии, где футуристы пропагандировали искусство скорости, борьбы, агрессии и разрушения, Луиджи Руссоло издал манифест “Искусство шумов” и начал проектировать шумовые инструменты, издающие рычание, свист, шепот, визг, рев, грохот – звуки, описанные им в памфлете. В США Чарлз Айвз, молодой композитор из Новой Англии, под влиянием трансцендентализма начал писать музыку в нескольких тональностях одновременно или вообще без тональности. И Бузони в своем “Эскизе новой эстетики музыкального искусства” подвел теоретическую базу под возможные эксперименты за пределами тональной музыки и реализовал эти идеи в некоторых своих произведениях.

Историк, настроенный на поиск целесообразности, мог бы описать всю эту деятельность как движение авангарда, стремящегося разрушить установленный порядок. Но каждый (или “каждая”, если учитывать проект Скрябина по освобождению от пола) из этих композиторов следовал собственному курсу, и в каждом случае пункт назначения был разный. Но лишь Шенберг по-настоящему принял атональность. Он не только продемонстрировал новые аккорды, но и на некоторое время отменил старые – и это делает его особенной фигурой. “Вы предлагаете новые ценности взамен старых вместо того, чтобы совместить старые с новыми”, – заметил Бузони в письме в 1909

году.

Вагнер, Штраус и Малер уравновесили свои нововведения масштабным использованием обычных аккордов – диссонанс и консонанс сосуществовали во взаимно усиливающейся борьбе. Подобно этому и Дебюсси населил туманные долины своей гармонии причудливыми мелодическими обитателями. Скрябин сохранял верность тональному центру даже в самых нетрадиционных гармониях поздних фортепьянных сонат. Шенберг был единственным, кто решительно заявил: обратного пути нет. Естественно, он начал говорить, что тональность мертва – или, как позже сформулировал это Веберн, "мы сломали ей шею".

Первое сообщение о смерти тональности появилось в *Harmonielehre* ("Учения о гармонии"), опубликованном Шенбергом в 1911 году с подзаголовком "Священной памяти Густава Малера". В нем автор сразу продемонстрировал отвращение к существующему музыкальному, культурному и социальному порядку. В предисловии он писал: "Наш век ищет многое. Но то, что находит, превосходит все остальное – *комфорт*… Мыслитель, который продолжает искать, находит противоположное. Он показывает, что есть проблемы, которые не решены. Как Стриндберг: "Жизнь все делает уродливым". Или Метерлинк: "Три четверти наших братьев приговорены к нищете". Или Вейнингер и все те, кто мыслил серьезно". Итак, предъявлена музыкальная мораль: легкое очарование привычного – с одной стороны, жестокая правда нового – с другой.

"Учение о гармонии" – вскрытие умершей системы. Во времена венских мастеров, по словам Шенберга, у тональности были логическая и этическая основы. Но к началу XX века тональность стала расплывчатой, бессистемной, несвязной – одним словом, больной. Для большей драматизации этого предполагаемого упадка композитор подкрепил свою риторику терминологией социального дарвинизма и расовой теории. Тогда было принято считать, что некоторые общества и расы испорчены смешением с другими. Вагнер в своих поздних трудах перевел дискуссию в русло расовой и сексуальной полемики, говоря, что арийская раса уничтожает себя, смешиваясь с евреями и другими инородными племенами. Вейнингер писал о том же в "Поле и характере".

Шенберг распространил концепцию дегенерации на музыку. Он впервые предложил тот подход, который в дальнейшем часто будет использоваться в XX веке, – идею, что некоторые музыкальные языки здоровы, а некоторые дегенеративны, что подлинным композиторам необходимо чистое пространство в

грязном мире и только воинствующий аскетизм способен помочь им противостоять сексуальным чарам сомнительных аккордов.

В XIX веке, говорит Шенберг, тональность стала добычей “кровосмешения и инцеста”. Переходные, или “странствующие”, аккорды, такие как уменьшенный септаккорд (гармонически амбивалентное сочетание четырех звуков, которое может развиться в нескольких разных направлениях), были болезненным порождением инцестных отношений. Они были “сентиментальными”, “мещанскими”, “космополитическими”, “женственными”, “андрогинными”, они становились “шпионами”, “ренегатами”, “агитаторами”. Катастрофа казалась неотвратимой. “Конец этой системы был вызван неизбежной жестокостью ее собственных функций… Соки, которые питают жизнь, послужили и смерти”. И “у каждого живого существа есть то, что его меняет, развивает и уничтожает. Жизнь и смерть в равной степени есть уже в эмбрионе”. В сходных терминах Вейнингер писал в “Поле и характере”: “Все, что рождено от женщины, должно непременно умереть… Половой акт не с одной только психологической, но также с этической и натурфилософской точки зрения кроет в себе глубочайшее родство с убийством”[17]. Больше того, Шенберг трактует “аккорды без корней” как “безродные явления, необыкновенно легко приспосабливающиеся… Они расцветают в любом климате”. И эти слова напоминают описание Вейнингером женственного, космополитичного еврея, который “… самодеятельно приспосабливается к различным обстоятельствам и требованиям жизни, к разнообразнейшим средам и расам. Он подобен паразиту, который в каждом новом теле становится совершенно другим, который до того меняет внешность, что кажется другим, новым животным, тогда как остается тем же. Еврей ассимилируется со всем окружающим и ассимилирует его с собою…”

Странное неявное присутствие расовой псевдонауки в “Учении о гармонии” заставляет задать вопрос о еврейской идентичности Шенберга. Он родился в Леопольдштадте – той части Вены, которая был густо населена выходцами из местечек, бежавшими сюда от погромов. Как и многие образованные австрийские евреи, такие как Малер, Краус и Витгенштейн, Шенберг должен был испытывать потребность дистанцироваться от стереотипа еврея из гетто. Вероятно, это и объясняет его переход в лютеранство в 1898 году – в отличие от обращения Малера в католичество за год до того, этот шаг не был обусловлен предложением официальной должности. Позже, когда антисемитизм стал неизбежной частью жизни Австрии и Германии, чувство идентичности Шенберга претерпело

драматическое изменение. В 1933 году он отправился в изгнание, вернулся к иудаизму и впредь оставался ему верным, иногда экстравагантно.

В каком-то смысле путь Шенберга напоминает судьбу основоположника политического сионизма Теодора Герцля, чья ранняя критика самодовольных ассимилированных городских евреев может быть ошибочно принята за антисемитские обличения. Исследователь Александр Рингер утверждает, что атональность Шенберга может быть косвенным подтверждением его еврейской идентичности. Согласно этой трактовке, она – своего рода музыкальный Сион, Земля обетованная, в пустынном климате которой еврейский композитор способен спастись от скрытой ненависти буржуазной Европы.

Позже Шенберг продемонстрирует удивительную проницательность по поводу смертельной угрозы нацистского антисемитизма. В 1934 году он предсказал, что Гитлер планирует “не больше и не меньше чем *полное уничтожение* всех евреев!” Подобные мысли вряд ли приходили ему в голову в 1907–1908 годах, хотя быть евреем в Вене значило жить под невнятной, но растущей угрозой. Антисемитизм из религиозного становился расовым, и это значило, что еврей, принявший католичество или протестантизм, не решал своих проблем. Права и свободы исчезали. Евреи изгонялись из студенческих обществ, им объявлялись бойкоты, их избивали на улицах. Подстрекатели сеяли ненависть. Гитлер тогда был еще где-то на заднем плане, пытался стать художником и копил обиду. Как пишет историк Стивен Беллер, евреи “были в центре культуры и на обочине общества”. Малер правил музыкальной Веной, но в то же время евреи не могли чувствовать себя в безопасности на ночных венских улицах.

Сонм фрейдистских влечений, идей и эмоций окружал Шенберга, когда он переносил свои роковые аккорды на бумагу. Его личная жизнь полностью расстроилась, он был оскорблен напоминавшей музей концертной культурой. Он был евреем в Вене и испытывал отчуждение, он чувствовал, что историческая тенденция ведет от консонанса к диссонансу, его раздражение тональной системой быстро росло. Но даже это разнообразие возможных объяснений указывает на то, что нельзя объяснить. Не было никакой “необходимости” поспешно вводить атональность, это было сделано вовсе не необратимым ходом истории. Это был прыжок одиночки в неизвестность. Но это превратилось в движение, когда два в равной степени талантливых композитора прыгнули вслед за ним.

Ученики

“Эта книга – то, чему я научился у своих учеников”, – написал Шенберг на первой странице “Учения о гармонии”. Вместе с Веберном и Бергом он смог создать общий фронт, ставший известным как “Вторая Венская школа” – первая была представлена Гайдном, Моцартом и Бетховеном. Само понятие “Венская школа”, которое в 1912 году ввел в обращение другой ученик, Эгон Веллес, придало Шенбергу ощущение престижа, исторической преемственности и, конечно, статус гуру. Но Берг и Веберн быстро заявили о своей независимости, несмотря на сохранявшееся благоговение перед учителем. В дневниковой записи 1912 года Шенберг признавался, что его иногда пугает энергия учеников, их готовность соревноваться и превзойти его самые смелые достижения, их желание сочинять музыку с “удесятеренной силой”. Метафора была уместной – модернистская музыка XX века, начавшаяся с Шенберга, усложнялась в геометрической прогрессии.

Веберн был сдержанным, скрытным и скромным. Наследник старинной дворянской фамилии, он получил степень доктора в Венском университете, защитив диссертацию о ренессансной полифонии Хенрика Изака. В ранних работах он в разной степени демонстрировал влияние Вагнера, Штрауса, Малера и Дебюсси; его симфоническая поэма “В летнем ветре” (1904) не вполне свободна от кича избыточной оркестровки, поствагнеровской гармонии и целотонных аккордов. Попав в орбиту Шенберга, Веберн с энтузиазмом изменил курс и присоединился к поиску новых аккордов и тембров. Иногда может показаться, что в экспедиции на атональный полюс он шел далеко впереди учителя. Позже Веберн вспоминал, что в еще в 1906 году написал часть сонаты, которая “достигла предельных границ тональности”.

Летом 1909 года, когда Шенберг писал “Пять пьес для оркестра” и “Ожидание”, Веберн сочинил свой собственный оркестровый цикл “Шесть пьес” *(Opus* 6*)*. Это необыкновенно волнующее сочинение, в котором “сырость” атональности преломляется через предельное изящество звучания оркестра. Произведения Веберна не меньше, чем у Шенберга, носят печать личного опыта – здесь это давнее переживание смерти матери в 1906 году. Мы слышим все этапы скорби: предчувствие катастрофы, шок новостей (пронзительные трели труб и валторн), образ каринтийской деревни, где упокоилась Амалия Веберн, последние воспоминания о ее улыбке.

Посередине – похоронная процессия, которая начинается с

грохота барабанов, гонгов и колоколов в зловещей тишине. Разные группы инструментов, среди которых лучше всего слышны тромбоны, стонущие инертной сжатой аккордикой. В высокой партии кларнета – плачущая, повторяющаяся мелодия. Альтовая флейта отвечает низкими гортанными звуками. Валторна и труба звучат лиричней и воздушней. Звучание тромбонов, а затем и других духовых переходит в крик. Пьеса венчается тяжелой последовательностью девяти– и десятизвучных аккордов, после которых *crescendo* ударных переходит в рев. Век шума начался.

Вероятно, “Шесть пьес” были наивысшим проявлением атональности в музыке. Написав их, Веберн отрекся от больших форм и обнаружил призвание миниатюриста. Услышав в 1908 году “Пеллеаса и Мелизанду”, он был удивлен умением Дебюсси делать столь многое из малого количества нот и устремился к подобной экономии в собственной музыке. Пять пьес для оркестра *Opus* 10 демонстрируют искусство веберновской компрессии в самой радикальной форме – каждая из них длится меньше минуты, а в четвертой пьесе менее 50 нот. *Dolce* у мандолины, несколько мягких звуков кларнета, пара сильно приглушенных вскриков медных, перезвон арфы, челесты и снова мандолины – и все завершается крохотным мотивом солирующей скрипки: эта музыка почти японская – несколько ударов кисти по белой бумаге. Избавившись от экспрессионистской суеты, Веберн успешно сделал музыкальный язык своего учителя более доступным. Он не нагромождал материал, а распределял его в ясные, линейные формулы. Слушатель мог воспринять каждую незнакомую звучность прежде, чем появится новая.

Венские интеллектуалы конца века были озабочены границами языка и необходимостью своего рода коммуникативного молчания. “О чем невозможно говорить, о том следует молчать”[18], – писал Витгенштейн в “Логико-философском трактате”, обозначая границу между рациональным дискурсом и духовным миром. Герман Брох завершает роман “Смерть Вергилия” фразой “слово за пределами речи”. Импульс к уходу за границу небытия является ключевым в эстетике Веберна: если слушатель не обращает на произведение должного внимания, короткие части могут и вовсе пройти незамеченными. Ходила шутка, что Веберн изобрел обозначение *pensato*: “Не играй ноту, только подумай о ней”.

Сочинения Веберна обитают в чистилище между шумом жизни и безмолвием смерти. Легкость, с которой они перетекают друг в друга, дарит одно из величайших философских прозрений. *Crescendo* из похоронного марша *Opus* 6 – один из самых громких музыкальных фрагментов в истории, но наступающая тишина,

которая бьет подобно грому, еще громче.

Альбан Берг был учтивым красивым мужчиной, скромным и ироничным. В его больших грустных глазах застыло сочувствие; он был физически слаб, постоянно страдал от тяжелой бронхиальной астмы и казался человеком, которому жизнь дается нелегко. “Такой милый”, – произнес один из друзей после смерти Берга – не самый распространенный панегирик на похоронах гениев. Но, как сказал писатель Элиас Канетти, “у <Берга> не было недостатка в самоуважении. Он хорошо понимал, кто он”.

Отмеченный великолепным чувством абсурда, Берг держался немного в стороне от утопических фантазий шенберговского кружка. Однажды он едва сдержал улыбку, когда его товарищ по оружию Веберн на репетиции своего Квартета для скрипки, кларнета, тенор-саксофона и фортепиано *Opus* 22 попросил саксофониста сыграть нисходящую большую септиму “сексапильно”. Берг симулировал приступ астмы, выбежал из зала и разразился истерическим хохотом.

Бергу нравилось считать, что он происходит из аристократической семьи, поэтому он культивировал образ разорившегося баронета, который может проследить свою родословную на несколько веков. На самом деле он был чистопородным буржуа. Его отец Конрад Берг работал на экспортную компанию, а позже открыл собственное дело – продажу предметов католического культа (одним из его постоянных клиентов был Антон Брукнер, который как-то сдал в ремонт любимое распятие). В 1900 году Конрад Берг внезапно умер, оставив семью в сложном финансовом положении. Вдова Иоганна Берг собиралась отправить 15-летнего Альбана в Нью-Йорк работать вместе со старшим братом Германом на компанию по продаже игрушек *George Borgfeldt & Co*, с которой сотрудничал их отец. В последний момент тетка Альбана решила оплатить его образование. Так получилось, что Герман позже совершил переворот в сфере продаж, экспортировав в США 3000 плюшевых медведей, купленных в 1903 году на Лейпцигской ярмарке игрушек.

Юность Берга не сулила ничего хорошего. У него был незаконнорожденный сын от служанки, он плохо учился и в начале нового романа едва не покончил жизнь самоубийством. Хотя с 15 лет он сочинял песни в романтической и импрессионистской манере, его талант нельзя было назвать необыкновенным.

Шенберг сделал из Берга серьезную музыкальную фигуру, но за это преображение была заплачена высокая цена. Значительную часть молодости Берг был подчинен воле Шенберга и порой

находился в роли едва ли не прислуги. Его обязанности в 1901 году включали погрузку вещей в фургон, в котором его учитель отправился в Берлин, контроль над банковскими счетами, разработку фандрайзинговых схем, решение юридических проблем, вычитку и составление указателя к “Теории гармонии”. И после всего этого Шенберг вопрошал: “Ты хоть что-нибудь пишешь?” Он отверг как не имеющие ценности лучшие из ранних работ Берга. Студент не перестал преклоняться перед учителем, но в нем росли гордая решимость и затаенная обида.

Как Шенберг и Веберн, Берг рос в золотой век Малера и Штрауса. Его поклонение Малеру было настолько страстным, что однажды он проник в его артистическую, чтобы украсть дирижерскую палочку. Пышные, ветвящиеся мелодии в духе Малера проявляются в партитурах Берга с начала и до конца его творческого пути. “Саломея” Штрауса приводила его в экстаз. Конечно, он слушал оперу в Граце и еще шесть раз в 1907 году, когда оперный театр из Бреслау привез постановку в Вену. “Как бы я хотел спеть тебе “Саломею”, которую знаю так хорошо”, – писал Берг американскому другу. Его песни на стихи Альтенберга, спровоцировавшие вспышку насилия на “скандальном концерте” в 1913 году, организованы вокруг ТОГО САМОГО слегка диссонансного набора из пяти нот, которые появляются на протяжении всей оперы Штрауса и звучат единым аккордом в начале финального монолога Саломеи – до-диез, ми, соль, соль-диез и си-бемоль. Наслаждаясь этой неясной звучностью, молодой композитор, кажется, не решается отказаться от дегенеративного, нечистого языка, который Шенберг проклинал в “Учении о гармонии”. Берга вскоре назовут “доступным романтиком” шенберговской школы, тем, кто, по словам дирижера Майкла Тилсона Томаса, повернется лицом к публике.

Но Шенберга тревожила отнюдь не склонность Берга к ностальгии. Напротив, он порицал ученика за демонстрацию “слишком очевидного желания использовать новые средства” – возможно, имея в виду 12-тоновое звучание песен на стихи Альтенберга. Это были две стороны Берга: он тосковал по сладким, кичевым звукам. Но математика была его фетишем – он любил сложность во имя сложности.

Противоположности Берга столкнулись в “Трех пьесах для оркестра”, которые были написаны в 1914 году, пятью годами позже “Пяти пьес” Шенберга и “Шести пьес” Веберна. Они были шенберговскими по содержанию, но малеровскими по форме. Последняя часть – фантасмагорический Марш для оркестра, наполненный глухим барабанным боем и резкими фанфарами

медных. Ноты чернеют на бумаге, инструменты превращаются в озлобленную толпу, выплескивающуюся с тротуаров на проезжую часть. В самом конце появляется призрак мира: фразы кружат над оркестром подобно обрывкам облаков, и скрипка соло играет пылкую фразу. Все это время арфа и челеста издают монотонные звуки, подобные тиканью часового механизма бомбы. Она взрывается на последних тактах с грохотом тромбона и тубы, молотящими движениями медных и финальным сокрушительным ударом в басах.

Дата завершения Марша – воскресенье, 23 августа 1914 года – стала печально знаменитой в военной истории. В начале месяца началась Первая мировая война, миллионы немецких солдат прошли через Бельгию к французской границе. 23 августа французские армии начали унизительное отступление к Марне, а британские экспедиционные силы отошли после битвы при Монсе. Уже погибли сотни тысяч человек. Немецкая армия начала репрессии против сопротивлявшегося мирного населения. Вечером того воскресенья немецкие солдаты расстреляли 674 жителя бельгийского города Динан, включая трехмесячного младенца. Через два дня была сожжена средневековая библиотека в Лувене. В течение нескольких недель Германия нанесла непоправимый урон своей репутации колыбели современной цивилизации.

“Воццек”

“Война! – писал Томас Манн в ноябре 1914 года. – Мы чувствуем очищение, освобождение, мы чувствуем великую надежду”. Многие художники воодушевились с началом великой войны, и казалось, что стали сбываться их самые безумные фантазии о насилии и разрушении.

Шенберг впал в состояние, которое позже назовет “военным психозом”, – он сравнивал нападение германской армии на декадентскую Францию с его собственной атакой на декадентские буржуазные ценности. В письме Альме Малер в августе 1914 года Шенберг демонстрировал яростную воинственность в своей поддержке германского оружия и одновременно осуждал музыку Бизе, Стравинского и Равеля. “Теперь мы предъявим счет! – грозил Шенберг. – Теперь мы отправим этих посредственных торговцев кичем в рабство и научим их чтить германский дух и поклоняться германскому богу”. Во время войны он вел записи погоды, веря, что определенная форма облаков предсказывает победу или поражение немецкой армии.

Берг тоже впал в истерику, по крайней мере поначалу.

Закончив Марш из “Трех пьес”, он написал своему учителю: “Очень стыдно быть только зрителем этих великих событий”.

Бойня в Динане, сожжение в Лувене и другие жестокости, происходившие в августе и сентябре 1914 года, не были просто случайностями военной неразберихи. Это было реализацией программы немецкого генерального штаба по “тотальному уничтожению материальных и интеллектуальных ресурсов противника”. Понятие тотальной войны гипертрофированно отразило апокалиптическое сознание австрийского и немецкого искусства того времени.

Не все пали жертвами “военного психоза”. Например, Рихард Штраус отказался присоединиться к 93 немецким интеллектуалам, подписавшим манифест, который отрицал немецкое преступление в Лувене. На публике Штраус заявил, что как художник он не хочет быть вовлеченным в политику, но в узком кругу он высказывался в предельно непатриотическом тоне. Несколько месяцев спустя он писал Гофмансталю: “Это отвратительно – читать в газетах о возрождении немецкого искусства… как германская молодежь восстанет очищенной после этой “выдающейся” войны, когда на самом деле нужно быть благодарными за то, что бедных парней избавили от вшей и клопов, вылечили их инфекции и уберегли от совершения очередного преступления!” Эти слова выглядят ответной репликой манновскому панегирику насилия. Когда Германия начала следующую войну, эти двое поменялись ролями: Штраус стал воплощать лояльность, Манн превратился в диссидента.

Есть смешные фотографии композиторов Второй Венской школы в военной форме. Плотный и лысеющий Шенберг выглядит школьным учителем, который добровольно выполняет священную обязанность. Веберн в армейском шлеме кажется меньше ростом и выглядит ушедшим в солдаты студентом. Берг, с ухмылкой откинувшийся в кресле, нога на ногу, напоминает актера немого кино в роли молодого солдата, влюбленного во вражескую медсестру. Ничто не выглядит угрожающим для торговцев кичем по другую сторону фронта. Конечно, композиторы не принимали участия в боевых действиях – они не попали на фронт по состоянию здоровья. Шенберг играл в военном оркестре. Близорукий Веберн служил в резервном батальоне каринтийских горных войск. Берг, осенью 1915 года проведя месяц в тренировочном лагере, в состоянии физического истощения был отправлен в госпиталь. Остаток войны он провел на штабной работе, где страдал от жестокости начальства.

Лишенный возможности сочинять, Берг заполнял записную книжку инструкциями правильного ведения боевых действий в

окопах и бюрократическими военными правилами. Но, как замечает музыковед Патриша Холл, такая же записная книжка испещрена эскизами произведения, которое выставит войну в совсем ином свете: оперы по мотивам пьесы Георга Бюхнера “Войцек”.

Бюхнер обладал ни на что не похожим литературным даром. Он умер в 1837-м в возрасте 23 лет. “Войцек” (Берг поменял “й” на “ц” для простоты произношения) основан на реальной истории некоего Иоганна Христиана Войцека, солдата, ставшего парикмахером и убившего свою любовницу в Лейпциге в 1821 году. Несмотря на очевидные признаки психической неуравновешенности, знаменитый гофрат доктор Кларус, врач Феликса Мендельсона, объявил его дееспособным и подлежащим суду. Бюхнер, сочиняя пьесу, использовал записи психологического тестирования Войцека – ни у одного писателя прежде не было столько фактологического материала, свидетельствующего о том, что происходило в голове убийцы. По Бюхнеру, Войцек в начале действия – все еще солдат, и военная дисциплина ускоряет его моральное разложение. Он выполняет все прихоти привередливого и педантичного капитана, становится жертвой садистских экспериментов врача, который сажает его на диету из одних бобов; он деморализован бессердечием своих товарищей-солдат, издевательствами торговцев и болезненной атмосферой кажущегося самым обычным городка. Через некоторое время он не может различить реальность и вымысел.

Когда Берг в мае 1914 года впервые увидел пьесу Бюхнера, он тут же пробормотал, что кто-то должен сделать оперу. Военный опыт утвердил его в этом решении. Четыре года спустя он писал жене: “В характере Воццека есть что-то от меня – я тоже провел все эти годы в зависимости от других людей. Я испытываю ненависть, я был в цепях, больным, пленным, безропотным, униженным”. Он слишком хорошо знал реальные версии Доктора и Капитана (как Бюхнер назвал своих персонажей) – записная книжка намекает, что некий доктор Верниш был одним из источников вдохновения.

Берг самостоятельно, не нанимая либреттиста, отредактировал и аранжировал “сырой” текст пьесы Бюхнера. Так же Дебюсси поступал с “Пеллеасом”, а Штраус – с “Саломеей”, и фактически Берг использовал их в качестве примеров для подражания. Работа шла, несмотря на то что Шенберг объявил сюжет неприемлемым. Берг зашел так далеко, утаивая свою работу от бывшего учителя, что заставил того поверить, будто занят куда более важным заданием – пишет биографию Арнольда

Шенберга.

Фрейд говорит об “освобождении подавленного”. В “Воццеке” нет отрицания тональности. Когда поднимается занавес, Воццек бреет Капитана. Музыка царапает, как бритва: в партии струнных один пятизвучный аккорд сползает к другому, всего дестять нот. Но три самые высокие ноты в первом аккорде – ре минор, второй аккорд – ля-бемоль минор, оставшиеся четыре ноты – уменьшенный септаккорд. Представьте картины Тернера и Моне, на которых привычные формы похоронены под густыми слоями красок. Эти скрытые тональности проявляются гораздо четче в следующей сцене, когда Воццек с сослуживцем идет за дровами и ему кажется, что весь мир объят огнем. Тональности выходят на поверхность в третьей сцене, где появляется гражданская жена Воццека Мари.

Мари – нечто большее, чем шаблонное для эпохи конца века изображение живущей инстинктами Женщины. Хотя она стереотипно вожделеет атлетичного Тамбурмажора, Мари – независимый, сформировавшийся характер, ее сексуальные желания уравновешены сильным религиозным чувством, и она обожает своего ребенка. Колыбельная, которую Мари поет сыну, бесстыдно романтична и до эксцентричности тональна. Она начинается со знакомого пятизвучного аккорда из “Саломеи”, который Берг уже цитировал в песнях на стихи Альтенберга. Но та музыка, которая относится к самому Воццеку, представляет собой куда более диссонирующее сочетание звуков. Главные мотивы мужа и жены содержат ноты темы, которая звучит в самом начале, когда Воццек поет о своем безнадежном положении – “Мы бедный люд”. Это символизирует то, что и Воццек, и Мари – жертвы одной большой несправедливости.

Если в “Воццеке” и есть один страшный персонаж, так это Доктор, который находится в уверенности, что “прекрасное частичное умопомрачение” гарантирует ему бессмертие, и делает все что возможно, чтобы ускорить ухудшение здоровья пациента. Доктор господствует в четвертой сцене первого акта – пассакальи, или вариации на бас. Тема – это последовательность из двенадцати нот, которая выражает жестокий рационализм персонажа, его стремление низвести человеческое до цифр и фактов. Доктор даже исполняет маленькую арию своему интеллекту: “О моя теория! О моя слава!” С одной стороны, здесь очевидна цитата из “Пяти пьес для оркестра” Шенберга. Можно задаться вопросом, не живет ли в Докторе маленький Шенберг. Берг любил шифровать сообщения в музыке, и, может быть, совсем не является совпадением то, что с появлением Доктора звук баса движется от ля к ми-бемоль. В немецкой нотной записи

– *AEs*, инициалы Шенберга. Ответ Воццека – си-бемоль и ля, *BA*, Берг Альбан. Когда Берг писал эту музыку, Шенберг еще не обнародовал додекафонный метод, о котором пойдет речь в шестой главе.

В последней сцене первого акта, когда брутальный Тамбурмажор пристает к Мари под диссонирующий до-мажорный аккорд и мелодию “Мы бедный люд”, метод оперы становится ясным. Диссонанс соотносится с абстрактными понятиями: жестокость власти, безжалостность судьбы и бедность. Тональные элементы представляют базовые эмоции – материнскую любовь, солдатскую похоть, бешеную ревность Воццека. Такая схема противоречит утопической концепции Шенберга, будто новый язык способен заменить старый. Вместо этого Берг возвращается к методу Малера и Штрауса, для которых конфликт консонанса и диссонанса был источником самой сильной экспрессии. Консонанс звучит так сладко в момент перед исчезновением. Диссонанс куда страшнее, чем то, что он разрушает. Красота и страх сошлись в схватке за пустую душу Воццека.

Берг гордился тем, что каждая сцена в “Воццеке” основана на исторической форме: сюита, пассакалья, рондо и т. п. Второй акт – пятичастный симфонический цикл, где в сонатном *Allegro* паранойя Воццека развивается как классическая тема. В кульминации наступает неожиданная до-мажорная передышка. Это случается, когда Воццек отдает Мари деньги, которые он заработал за участие в садистских играх Доктора и Капитана. И это последнее изображение искренней нежности между Воццеком и Мари.

Во второй части (Седьмая картина, Инвенция и фуга на три темы) Капитан и Доктор развлекаются, снова мучая жертву и убеждая Воццека, что Мари спала с Тамбурмажором. Противостояние Воццека и его жены – это медленное *Largo* (Восьмая картина) под аккомпанемент тех пятнадцати инструментов, которые Шенберг использовал в камерной симфонии № 1 (возможно, что подтекстом послужил семейный кризис Шенберга, случившийся в 1908 году). *Scherzo* “симфонии” звучит в трактире, полном пьяных гуляк, оркестр на сцене играет медленный лендлер – вальс в духе Малера, но искаженный диссонансом. Унижения Воццека достигают пика в *Rondo marziale*, в последней части (Десятая картина), где он безуспешно пытается отдохнуть в казарме среди атонально храпящих солдат. Врывается Тамбурмажор, он хвастается, что завоевал Мари. Воццек насмехается над ним, и Тамбурмажор жестоко избивает Воццека.

В начале третьего акта Мари читает своему ребенку отрывок

из Библии и мечется между тихим светом христианских добродетелей, болезненным страхом и чувством вины. Душераздирающе красивая тема валторны – отрывок из фортепианной пьесы, написанной Бергом во время учебы у Шенберга, – почти немедленно вычеркивается двенадцатинотными структурами и другими “трудными” элементами. Когда Воццек входит, нота си начинает гудеть в разных группах инструментов, иногда высоко, иногда низко. Пара идет вдоль пруда. Поднимается луна, и каждый по-своему говорит об этом. “Какая красная луна”, – говорит Мари. “Как окровавленная сталь”, – добавляет Воццек. Текст Бюхнера здесь предвосхищает “Саломею” Уайльда, и, как бы обозначая эту аллюзию, трубы, валторны и альты вспоминают аккорд из “Саломеи” Штрауса с его намеком на преступную сексуальность на грани саморазрушения.

Воццек выхватывает нож, и литавры выбивают фатальную ноту. Он убивает Мари внезапно и без драматических эффектов, почти без комментариев оркестра. Но когда он бежит, оркестр воспроизводит смерть невероятным сочетанием звуков. Нота си возвращается в почти неслышном гуле валторны с сурдиной. Затем на той же высоте присоединяются инструмент за инструментом, которые создают ярчайшее сияние. Как продемонстрировал композитор и теоретик Роберт Коган путем спектрографического анализа звуков, исполнение одной этой ноты производит исключительное обилие обертонов, создающих эффект звучания си-мажорного аккорда. За кульминацией и бросающим в дрожь барабанным боем *crescendo* начинается снова, на этот раз сопровождаемое батареей ударных, и чистые обертона исчезают в невыразительном шуме. Коган пишет: “Как и в сцене убийства, кульминационный пассаж достигает наивысшей точки человеческих возможностей, устремляясь от порога слышимости к порогу боли”.

Как и при кинематографическом монтаже, сцена становится таверной, где расстроенное пианино играет расхлябанную польку в том же ритме, в котором только что играл басовый барабан. Воццек сидит за столом, кровь капает с его руки. Веселящиеся останавливают свой дикий танец, чтобы обвинить его в убийстве, и Воццек бросается обратно к пруду, чтобы смыть улику. В оркестре пульсирует транспозиция созвучия из шести нот, Воццек тонет в волнах. Мгновением позже появляются Капитан и Доктор, удивляясь жуткому спокойствию пейзажа. Они выглядят так, будто рассматривают картину на выставке искусства сецессиона.

И вот блестящий ход. В конце предпоследней сцены оркестр исполняет подобие оратории без слов, являющейся, по

собственным словам Берга, “признанием автора, который теперь оставляет драматическое действие на сцене… взывая к человечеству через его представителей, зрителей”. Это ощутимая смена музыкального языка, здесь Берг использует фрагмент, который написал в 1908 или 1909 году, набросок для ре-минорной сонаты в духе Малера (композитор ассоциировал эту музыку с певицей Хеленой Наховски, на которой женился в 1911 году, и, видимо, он добавил этот фрагмент по ее просьбе). Диссонанс наносит ответный удар: тромбоны громоподобно играют “Мы бедный люд”, двенадцать деревянных духовых одновременно берут аккорд из двенадцати нот, звуки ударных напоминают об ужасе убийства Мари. Наконец, в басах с грохотом звучит восходящяя кварта, врывается ре минор. Это больше, чем просто жалоба двух человеческих существ. Возможно, это дань тому, что Томас Манн назвал “всемирным праздником смерти”, – самой Великой войне.

Финал ошеломляюще жесток. Мы видим ребенка Воццека и Мари, скачущего верхом на деревянной лошадке и не замечающего, что тело его матери лежит рядом. В лекции об опере Берг указывал, что соединение коды с началом подчеркивает правдоподобие того, что ребенок вырастет копией отца. Медленное угасание двух колеблющихся аккордов движется к безысходному финалу. Аккорды дрожат, и подобно мимолетному проблеску света вспыхивает соль мажор.

Сравните с финалом “Пеллеаса” Дебюсси, где Мелизанда умирает рядом со своим новорожденным ребенком, а служанки заполняют комнату. “Девочка должна жить”, – говорит король Аркель. Зрителю остается только представить, как сложится судьба этих сирот конца века: возможно, им предстоит бедность, а насилие породит насилие, или, возможно, они спасутся в каком-то великолепном городе, где дети из несчастливых семей смогут начать все сначала.

Глава 3
Выплясывание земли

“Весна священная”, народность, *le jazz*

29 мая 1913 года было необыкновенно жарким днем для парижской весны – температура достигла 30 градусов. После обеда перед театром на Елисейских Полях на улице Монтень, где “Русские балеты” Сергея Дягилева должны были дать весенний гала-концерт, собралась толпа. Жан Кокто, тогда 23-летний, вспоминал: “Опытному глазу были видны все предпосылки скандала. Модная публика в декольте и жемчугах, головных уборах с перьями цапли и страуса, а рядом – пиджаки, ленты в волосах и эффектные лохмотья той породы эстетов, которая редко принимает что-то новое, чтобы выразить свою ненависть к *ложам*… тысяча нюансов снобизма, суперснобизма, контрснобизма…” Лучше подкованная часть толпы была настроена настороженно по отношению к методам Дягилева. По поводу новой музыки, “Весны священной” молодого русского композитора Игоря Стравинского, ходили тревожные слухи, и по поводу хореографии Нижинского тоже. Само здание театра, тогда совсем новое, было причиной скандала. Его железобетонные интерьеры и структура амфитеатра казались слишком суровыми, слишком германскими. Один из комментаторов назвал его цеппелином, приземлившимся посередине улицы.

В пресс-релизе Дягилев обещал “новое переживание, которое, без сомнения, породит горячую дискуссию”. Он не лгал. Программа началась невинно, с показа восстановленной фантазии “Сильфида” на музыку Шопена. После паузы театр снова погрузился в темноту и высокие, подобные фальцету, звуки фагота поплыли над залом. Мелодические нити переплетались, как побеги растений, рвущиеся из земли: “священный ужас под полуденным солнцем” – так назвал эти звуки Стравинский в описании балета, опубликованном утром. Зал слушал первую часть “Весны” в относительной тишине, хотя нарастающая плотность музыки и ее диссонансное звучание порой вызывали бормотание, свист и крики. Затем, в начале второй части, во время танца “для взрослых” “Весенние гадания” шок стал разрастаться – из-за гармоний, ритмов, образов и движений. Начало партий струнных и духовых – сокрушительно диссонирующее наложение фа-бемоль-мажорного трезвучия и доминантсептаккорда от ми-бемоль. Они находятся всего лишь в

полутоне друг от друга (фа-бемоль – то же самое, что ми) и сталкиваются в каждой точке. Акценты в стабильной пульсации все время смещаются:

раз два три четыре пять шесть семь восемь
раз *два* три четыре пять шесть семь восемь
раз *два* три четыре *пять* шесть семь восемь
раз два три четыре пять *шесть* семь восемь.

Даже Дягилев вздрогнул, впервые услышав эту музыку. “И долго это будет звучать?” – спросил он. “До самого финала, дорогой”, – отвечал Стравинский. Аккорд повторяется примерно 200 раз. В то же время хореография Нижинского отказывается от классического танца в пользу едва ли не анархии. Как рассказывает историк балета Линн Гарафола, “танцоры дрожали, тряслись, топали, совершали бешеные прыжки, кружились по сцене в диких хороводах”. За спинами танцоров были изображены языческие ландшафты Николая Рериха: холмы и деревья необычно ярких цветов, образы из снов.

Недовольные крики стали раздаваться из лож, где сидели самые богатые зрители. В то же время послышался и ответный крик эстетов с балкона и из партера. В этом противостоянии слышались нотки классовой борьбы. Говорят, агрессивный композитор Флоран Шмитт кричал: “Заткнитесь, суки из *шестнадцатого*!” или “Долой шлюх *шестнадцатого*!”, провоцируя гранд-дам из шестнадцатого округа[19]. Хозяйка литературного салона Жанна Мюльфельд воспользовалась более искусной тактикой и разразилась взрывом раскатистого смеха. После этого музыку уже мало кто слышал. “Буквально никто не мог услышать звуки музыки на протяжении всего представления, – несомненно преувеличивая, вспоминала Гертруда Стайн. – Наше внимание постоянно отвлекал господин в соседней ложе, который размахивал тростью и во время яростной перебранки с активным зрителем из ложи по соседству ударил того тростью по только что надетому в знак протеста цилиндру. Это было невероятно агрессивно”.

Внешне происходившее напоминало “скандальный концерт” Шенберга, потрясший Вену в марте того же года. Но бедлам на авеню Монтень был типично парижской историей, какие происходили примерно дважды в год. Оргиастическая “Прелюдия к “Послеполуденному отдыху фавна” год назад произвела тот же эффект. Совсем скоро парижские зрители поняли, что язык “Весны священной” был им хорошо знаком – он изобиловал простыми фольклорными мелодиями, обычными аккордами на разных уровнях, синкопами потрясающей силы. Постепенно

смущение перешло в упоение, свист – в крики “браво”. Уже на первом представлении Стравинский, Нижинский и танцоры под гром оваций выходили кланяться четыре или пять раз. Следующие представления были аншлаговыми, оппозиции становилось все меньше. На втором представлении публика шумела только во время последней части балета, на третьем “энергичные аплодисменты” почти вытеснили протест. На концертном исполнении “Весны священной” год спустя толпой овладели “неожиданная экзальтация” и “лихорадка обожания”, почитатели столпились вокруг Стравинского на улице, чтобы выразить бешеный восторг.

“Весна”, первая часть которой заканчивается натиском всего оркестра под заголовком “Выплясывание земли”, предвосхитила новый тип популярного искусства – низкий, но изощренный, изысканно дикий, в котором переплетены стиль и сила. В классической музыке он стал олицетворением “второго авангарда”, постдебюссианской тенденции, которая стремилась переместить искусство из фаустовских “новых сфер” в реальный мир. На протяжении большей части XIX века музыка была театром мысли, теперь пришло время создавать музыку тела. Мелодии должны были следовать речевым моделям, ритмы – соответствовать энергии танца, музыкальные формы – становиться более точными и ясными, а созвучия – обладать прочностью самой жизни.

Стравинский в России, Бела Барток в Венгрии, Леош Яначек в будущей Чехословакии, Морис Равель во Франции и Мануэль де Фалья в Испании, если называть только самых значительных, – вот группа европейских композиторов, посвятивших себя традиционной песенной культуре и прочему наследию сельской жизни в попытке освободиться от городской изысканности. “Одежда не скроет наших стройных тел, – говорится в “Светской кантате” Бартока, сказке о юношах, превратившихся в оленей. – Мы должны утолять жажду не из серебряных чаш, а из холодных горных источников”.

Помимо прочего, романские и славянские композиторы – из Франции, Испании, Италии, России, а также из стран Восточной Европы – изо всех сил стремились преодолеть немецкое влияние. Более ста лет повелители музыки из Германии и Австрии отправляли ее в самые удаленные уголки гармонии и формы. Их успех развивался параллельно со становлением Германии как национального государства и мировой державы. Франко-прусская война 1870–1871 годов стала тревожным предупреждением для других европейских наций, продемонстрировав, что новая германская империя не намерена быть лишь главным игроком на

международной сцене – у нее серьезные планы на господство. Так что Сати и Дебюсси начали искать выход из гигантских крепостей бетховенского симфонизма и вагнеровской оперы.

Но настоящий перелом случился вместе с Первой мировой. Война еще не закончилась, а Сати и многочисленные молодые парижане отвергли торжественность *fin de siècle*[20], но присвоили мелодии мюзик-холлов, рэгтаймы и джаз и приняли активное участие в шумном дадаизме, оживившем Цюрих во время войны. Их приземленность была не деревенской, а городской – фривольность на грани воинственности. Позже, в 1920-е, тяготевшие к Парижу композиторы, среди которых был и Стравинский, вернулись к предромантическим формам: прошлое стало иной формой фольклора. Образцами могли быть трансильванские народные мелодии, джаз или арии Перголези, но общим врагом оставался тевтонский дух. Музыка превратилась в войну, которая теперь велась новыми средствами.

В поисках реального: Яначек, Барток, Равель

Ван Гог в своем саду в Арле был угнетен мыслью о том, что правила живописи не дают ему зафиксировать реальность. Он пытался создавать абстрактные работы, писал об этом Эмилю Бернару, но препятствие было непреодолимым. Теперь он боролся за то, чтобы перенести на полотно чувственные аспекты природы и точно передать, как выглядят оливковые деревья, цвета неба и земли. “Величайшая задача, – декларировал Ван Гог, – состоит в том, чтобы получить от реальной жизни новую энергию без заведомых предубеждений и парижских предрассудков”. Это была сама сущность натурализма в искусстве конца XIX – начала XX веков. Натурализм проявился в таких разных произведениях, как трансцендентные видения вокзалов и стогов сена у Моне, подчеркнуто яркие натюрморты Сезанна и чувственные таитянские образы Гогена. Он воодушевил и другие культурные явления того времени – романы Золя о шахтерах и проститутках, суровое описание Максима Горького крестьянской жизни, свободный, неформальный танец Айседоры Дункан. Художники стремились разрушить искусственность и самыми разными способами выразить материальность мира.

Передать “жизнь как таковую”, как говорил Ван Гог, – что это значило в отношении музыки? Композиторы задавались таким вопросом на протяжении веков и в разное время разными путями привносили в свои произведения ритмы повседневности. Философ-просветитель Иоганн Готфрид фон Гердер предложил композиторам искать вдохновение в народных песнях, или

Volkslider (термин фон Гердера). Бессчетное число композиторов XIX века вставляли фольклорные темы в оперные и симфонические произведения. Но они заимствовали мелодии из опубликованных коллекций, тем самым пропуская их сквозь сито правил и условностей нотной записи: мажор и минор, нотная линейка, определенный ритм и так далее. К концу XIX века ученые, работавшие в сфере только зарождавшегося изучения музыкальной этники, начали применять более скрупулезные, почти научные методы и пришли к пониманию того, что западная нотная запись не приспособлена к выполнению поставленной перед ней задачи. Дебюсси, в 1889 году в Париже вслушиваясь в мультикультурное звучание Всемирной выставки, заметил, как традиционная музыка проваливается в трещины западной нотной записи.

Появление звукозаписи привело к тому, что исследователям уже не нужно было полагаться на бумагу для сохранения песен. Теперь ученые имели возможность делать записи и изучать их до тех пор, пока не достигали искомого результата. Звукозапись изменила сам принцип восприятия народной музыки, заставила задуматься о глубине культурных различий. Но, конечно, звукозапись сама и уничтожала эти различия, распространяя поп-музыку в ее американской версии как глобальный *lingua franca*[21].

Уроженец Австралии, путешествующий пианист и композитор Перси Грейнджер был одним из первых, кто воспользовался возможностями фонографа. Летом 1906 года Грейнджер с цилиндром *Edison Bell* отправился по маленьким английским городкам, очаровывая местных жителей непривычной обходительностью. Вернувшись домой, он много раз прослушал сделанные записи, замедляя скорость, чтобы уловить детали. Он обратил внимание на ноты между нотами – изменение основного тона, огрубление тембра, ускорение и замедление ритма. Затем он попытался скопировать этот свободный подход в собственных сочинениях. В 1908 году он услышал, как моряк из Девона поет матросскую песню *Shallow Brown*, и позже создал на ее основе симфоническое произведение для сопрано, хора и уникального камерного оркестра, в состав которого входили укулеле, гитары и мандолины. Этот ансамбль рисовал фантастический образ моря, пронзительный, как любой абзац “Моби Дика”. Тремоло струнных вспенены как прибой, деревянные духовые визжат как чайки, низко звучащие инструменты намекают на то, что в пучине таятся чудовища. Голос плывет высоко, прорываясь за границы тактов, и чувство становится все ощутимей: “Шэллоу Браун, ты собираешься покинуть меня…”[22] Каждый раз Джон Перринг, исполнение которого Грейнджер записал на цилиндре, поет

песню по-новому, и оркестр сохраняет текстуру его голоса лучше, чем машина.

Оптимальный способ впитать культуру – родиться в ней. Три великих “реалиста” от музыки начала XX века – Яначек, Барток и Равель – родились в деревнях или удаленных от столиц городках: Хуквальды в Моравии, Надьсентмиклош в Венгрии и Сибур во французской части Страны басков. Хотя они учились в городах и оставались горожанами на протяжении большей части жизни, они всегда производили впечатление “нездешних”.

Отец Яначека работал кантором – школьным учителем музыки – в далекой деревушке Хуквальды. Как пишет Мирка Земанова в биографии Яначека, он был немногим образованнее тех крестьян, которых учил, его семья жила в одной из комнат сырого школьного здания. В возрасте 11 лет Леош получил стипендию хоровой школы в Брно, и родители были рады этой награде, потому что не могли прокормить всех детей. Он учился в Праге, Лейпциге и Вене, компенсируя скромное базовое образование жесточайшей трудовой дисциплиной. В 80-х годах XIX века он открыл в Брно органную школу, которая позже стала консерваторией, и начал пользоваться успехом у местной публики как композитор романтико-националистического направления.

Во время поездки на родину в 1885 году Яначек по-новому воспринял музыку деревни. Позже он писал: “Вульгарные движения, липкие от пота лица, улюлюканье, бешеная скрипичная музыка: все это запомнилось как картинка, приклеенная к прозрачному серому фону”. Подобно Ван Гогу, он бы рисовал крестьян такими, какими они были, а не одетыми для воскресной службы.

Когда Яначек начал собирать чешскую, моравскую и словацкую музыку, он не слушал сырой материал, который можно было бы “облагородить” в классических формах. Вместо этого он пытался облагородить самого себя. Он решил, что мелодия должна соответствовать тону и ритму обычной речи, иногда буквально. Яначек проводил исследования в кафе и других общественных местах, переводя в ноты разговоры, которые звучали вокруг. Например, когда студент говорит профессору: “*Dobry vecer”* (“Добрый вечер”), он использует нисходящую модель – за высокой нотой следуют три более низкие. Но когда тот же студент произносит то же приветствие, обращаясь к хорошенькой служанке, последняя нота была уже чуть выше других, обозначая фамильярное кокетство. Яначек полагал, что эти тонкие отличия смогут создать новый оперный натурализм, показать “все бытие с фотографической точностью”.

Яначеку, старшему из главных изобретателей начала XX века, почти исполнилось 50, когда в 1903 году он завершил свой первый шедевр, оперу “Енуфа”. Подобно “Пеллеасу” и “Саломее”, написанным в тот же период, на музыку был положен прозаический текст. Мелодии не только имитировали интонации разговорной речи, но и иллюстрировали характеристики каждого персонажа. Например, совершенно четкое музыкальное различие существует между Енуфой, рожденной вне брака деревенской девушкой, полной глуповатой невинности и чистоты, и Сторожихой, ее набожной мачехой, которая убивает ребенка Енуфы в попытке сохранить честь семьи. В начальной сцене второго акта Сторожиха поет обрывистыми, язвительными фразами, иногда перепрыгивая через большие интервалы, а порой застревая на одной ноте. Мелодии Енуфы, наоборот, куда проще и обворожительнее. Фоном для каждой индивидуальной характеристики являются повторяющиеся матрицы, которые воплощают то вращение мельничного колеса, то неизменность социальных кодов, то угрозы судьбы. Яркие гармонии иногда приводят в замешательство громыхающими басами и сверкающим сопрано.

“Енуфа”, кажется, неминуемо должна закончиться трагически. Ребенок героини найден мертвым под речным льдом, односельчане ополчаются на нее и жаждут мести. Тогда Сторожиха признается в содеянном, и крестьяне обращают гнев на нее. Енуфа остается одна с кузеном Лацей, который трепетно любит ее еще с тех пор, как она мечтала о свадьбе с никчемным Штевой. Время останавливается на великолепное мгновение, оркестр купается в простейшем до-мажорном созвучии. Затем сквозь пульсирующие, тяжело дышащие аккорды скрипки и сопрано начинают новую мелодию вокруг си-бемоля. За длинной нотой следует быстрая фигурация, подобно птице в полете размахивающая крыльями, скользя, опускаясь и снова паря. Это – любовная покорность Енуфы, она позволяет Лаце увести себя от окружающего уродства. Октавой ниже появляется новая тема. Это Лаца отвечает: “Ради тебя я способен перенести значительно более серьезные испытания. Что нам мир, когда мы есть друг у друга?” Темы певцов в дуэте повторяют друг друга, эти мелодии сливаются, и опера заканчивается тональным сиянием.

Яначек, как и Малер, говорил о необходимости слушать музыку природы. Работая над кантатой “Амарус”, он писал: “Бесчисленные ноты всех октав звенят у меня в ушах, их голоса подобны маленьким несмелым телеграфным колокольчикам”. Эти звуки были связаны с миром яростных эмоций, трудной любви мужчины и женщины на пороге ужасного преступления.

Неудивительно, что слушатели Вены и других европейских столиц были потрясены “Енуфой”, когда опера в 1918 году наконец пересекла чешскую границу. После опустошения, принесенного войной, Яначек дал волю надежде.

Как и у Яначека, отец Бартока был сельским учителем, знакомившим венгерскую деревню с передовыми фермерскими методами. Он умер молодым, и мать Бартока содержала семью, давая уроки фортепиано в венгерских городках. Робкий и болезненный ребенок, Бела нашел убежище в музыке еще до того, как начал разговаривать. К четырем годам он мог одним пальцем сыграть сорок народных песен.

В 1899 году 17-летний Барток переехал в Будапешт, чтобы стать студентом Королевской академии музыки. Сначала он обратил на себя внимание как пианист с блестящей техникой и ясным чувством ритма, его ранние сочинения были подражаниями Листу, Брамсу и Штраусу, чью “Жизнь героя” он транскрибировал для фортепиано. Но музыкальные приоритеты Бартока изменились после того, как он прочитал рассказы Максима Горького, в которых крестьяне, обычно представавшие в литературе в сатирическом и приукрашенном свете, оказывались людьми из плоти и крови. Вместе с другим талантливым молодым венгерским композитором Золтаном Кодаем Барток заговорил о создании нового типа музыкального реализма, основанного на фольклоре.

Сперва молодой венгр последовал установленным правилам, собирая народные мелодии и придумывая им красивые аранжировки, словно выставляя в витринах. Потом, после нескольких экспедиций в сельскую местность, Барток признал существование разрыва между тем, что горожане считают “фольклором” (например, чардаш в исполнении профессионального цыганского ансамбля), и тем, что в действительности слушают и поют крестьяне. Он принял решение уйти настолько далеко, насколько это возможно, от того, что позже назовет “разрушительным городским влиянием”.

В своей работе с фольклорным материалом Барток ушел дальше Яначека, который считал аутентичным и городское, и сельское исполнение. Философии Бартока был свойствен определенный фанатизм, замечает исследовательница Джулия Браун, его диагноз тлетворному влиянию космополитической культуры находился всего в одном или двух шагах от того ядовитого теоретизирования на расовые темы, что было в моде в Байройте. От нетерпимости Бартока спасал лишь отказ локализовать источники музыкальной аутентичности в каком-то одном месте, он слышал подлинность в равной степени в

Венгрии, Словакии, Румынии, Болгарии, Сербии, Хорватии, Турции и Северной Африке. Принадлежность к аутентичному миру определялась не по расовому, а по экономическому принципу, Барток в основном обращал внимание на людей с окраины общества, на тех, чья жизнь было неимоверно тяжелой.

Самый интенсивный контакт Бартока с народным искусством произошел в 1907 году, когда композитор отправился в Восточные Карпаты, в Трансильванию, собирать песни говорящих по-венгерски секеев. Личные обстоятельства делали эту экспедицию вдвойне важной. Композитор влюбился в 19-летнюю скрипачку Штефи Гейер, которая сначала принимала его ухаживания со смущением, позже – с тревогой. Два письма, которые Барток написал Гейер тем летом, и его тщательно сделанные заметки о трансильванских песнях говорят, что прежде закрытая душа распахнулась перед хаосом окружающего мира.

Как Грейнджер в Англии, Барток взял с собой цилиндр Эдисона и постоянно слушал записи. Он заметил гибкость ритма песенных фраз, как они ускоряются в “декоративных” пассажах и замедляются к финалу. Он видел, что фразы редко бывают симметричными по форме, что такт или два могут быть добавлены или убраны. Он наслаждался “скрытыми” нотами – как будто тенями, возникающими выше или ниже звучащей ноты, – и “неправильными” нотами, которые добавляли привкус и остроту. Он понял, как декоративные фигуры могут создавать свежие темы, как общие ритмы соединяют несопоставимое, как песни движутся по кругу вместо того, чтобы следовать из пункта А в пункт Б. Но он понял также и то, что, когда требуется, фольклорные музыканты могут играть в предельно строгом ритме. Он осознал сельскую музыку как своего рода архаичный авангард, с помощью которого можно противостоять банальности и условностям.

Переживание отказа в эмоциональной жизни может обладать радикализирующим эффектом – именно это произошло с Шенбергом в 1907 и 1908 годах. Барток, тоскуя по Штефи, отказался от романтической тональности ровно в эти же годы. Его главное произведение того периода – Первый скрипичный концерт – демонстрирует, что он все еще в плену эстетики Рихарда Штрауса с его главной, символизирующей возлюбленную композитора темой из пяти нот. Он планировал, но не сочинил третью часть, которая должна была продемонстрировать “отвратительную” сторону несчастной девушки. Следы негативных переживаний – в цикле 14 багателей для фортепиано, написанных весной 1908 года. Здесь слышится своего рода замена любовного объекта: вместо лейтмотива Штефи – ржавые обломки

фольклорной мелодии, демонстрирующие влияние поездки в Трансильванию и других экспедиций. Женщина превратилась в Народ.

Первая багатель начинается с радикального гармонического разрыва: правая рука играет в до-диез миноре, в левой – нечто вроде фригийского лада от до. Эта “политональность”, или “полимодальность”, – непосредственное соседство двух или более тональностей – будет играть значительную роль в музыке начала и середины XX века.

Багатели вместе с последующими работами, такими как “Две элегии”, *Allegro barbaro*, Первый струнный квартет и опера “Замок Герцога Синяя борода”, уже были на пути к атональности. В них часто использовался заметный фирменный аккорд – две кварты, разделенные тритоном. Но страсть Бартока к народной музыке удержала его на грани. По мнению музыковеда Юдит Фридьеш, венгерские модернисты не были так же склонны к страстному ниспровержению, как венцы. Они искали более высокое единство, трансцендентную согласованность. Вот как это сформулировал философ и критик Дьердь Лукач: “Суть искусства – в его форме: в преодолении сопротивления, победе над врагами, создании слаженных действий со всеми центробежными силами из того, что было глубоко и неизменно враждебно за пределами этой формы. Создание формы – страшный суд над материальным миром, страшный суд, который спасает все, что может быть спасено, который с божественной силой даст спасение всему”. Подобно этому и Барток говорил о “высших эмоциях”, “возвышенной реальности”. У одинокого художника не было необходимости провоцировать скандал и антагонизм, как поступали в Вене. Вместо этого, по словам Фридьеш, композитор замещал все человечество, становясь “метафорой единства”.

Поиски Бартока вели его одновременно и вперед, и назад. В первые дни июня 1913 года он сел в Марселе на пароход, отправлявшийся в Алжир. Конечным пунктом его путешествия была Бискра на северном краю Сахары, где семью годами ранее Анри Матисс обрел вдохновение для своей “Голубой обнаженной”. Путешествие продлилось лишь две недели: композитор заболел и был вынужден вернуться в Алжир. Он надеялся повторить поездку следующим летом и изучал диеты, которые помогли бы ему оставаться здоровым. Но начало Первой мировой войны положило конец его планам. Его записи северо-африканской музыки оставались самым ценным трофеем и дали материал для эссе, ставшего поворотным пунктом в этномузыковедении. Также эти записи подарили новые композиторские идеи, особенно в области ритма. Барток писал из

Алжира: “Почти всем своим песням арабы аккомпанируют на ударных, иногда в очень сложном ритме (в основном акценты на тактах разнообразной длины, создающих разные ритмические модели)”. Эти слова могут служить описанием “Весенних гаданий” в “Весне священной”, чья первая постановка все еще исполнялась перед ветреными парижанами в те дни, когда Барток отправлялся в Африку.

Морис Равель занимает особое место среди “реалистов” рубежа веков. Он был изысканным горожанином, не склонным блуждать по горам с цилиндром Эдисона за спиной. Тем не менее за время своей короткой и блестящей карьеры он собрал основательную библиотеку фольклорного материала: испанского, баскского, корсиканского, греческого, еврейского, яванского и японского. Он тоже слушал фонограф и был чувствителен к мельчайшим деталям фразировки, текстуры и ритма. Джентльмен и гуляка с необыкновенным даром сопереживания, Равель мог провести весь день среди уличной толпы, чтобы потом воссоздать пережитый опыт в уединении на своей мансарде.

Самый французский композитор из всех французов, на самом деле Равель в культурном смысле был чем-то вроде дворняжки – немного баск, немного швейцарец. Хотя Равеля привезли в Париж в возрасте четырех месяцев, баскские корни правили его воображением, эта связь поддерживалась и песнями матери. Мануэль де Фалья назвал “испанские” произведения Равеля “тонко аутентичными”, и это хорошее описание музыки композитора в целом. Мало кто знает, что отец Равеля, швейцарский инженер, был одним из пионеров автомобилестроения. Созданный им прототип автомобиля, работавший на газе, был уничтожен, когда во время Франко-прусской войны немцы обстреливали Париж. В каком-то смысле музыка Равеля отражает эти различные миры его родителей – воспоминания матери об архаичном прошлом и мечты отца о механизированном будущем.

В серии фортепианных произведений, написанных в первое десятилетие нового века, Равель совершил подобие “бархатной революции”, мирно обновив музыкальный язык. В “Игре воды” мелодия и аккомпанемент дематериализуются в брызжущих, скользящих линиях, которые имитируют движение воды в фонтане. В “Долине звонов” из цикла “Отражения” нестандартная нотная запись используется, чтобы усилить впечатление от звука резонирующих в пространстве колоколов: музыка записана на трех, а не на двух нотных станах, и у каждой свой темп. В “Виселице” из “Ночного Гаспара” призрачные фигуры поднимаются и падают вокруг нескончаемо гудящего си-бемоль –

структура сама по себе была новым типом музыкального нарратива, образцом протоминималистского репетитивизма. Фалья в своих работах о фламенко указывает, что мелодии *cante jondo* часто вращаются вокруг одной навязчиво повторяемой ноты и пьесы вроде “Виселицы” могут намекать на великий андалузский танец – впрочем, как и происходить из григорианского пения. Несколькими годами позже в великолепном “Болеро” (1928) Равель доведет эстетику повторения до крайности: в течение 15 минут оркестр будет выковывать тему в ключе до.

Свое испанско-баскское наследство Равель гордо продемонстрировал в оркестровой сюите “Испанская рапсодия” (1908). “Рапсодия” вызывает в памяти сумасшедшие цвета фовистов, особенно ранние работы Матисса. И снова гармония застывает на статичных созвучиях, нарратив движется трансформациями фактуры и ритма. В кульминации *Feria*, в праздничном финале “Рапсодии”, Равель создает динамичный эффект многоуровневой ритимической пульсации. В предпоследнем такте среди звуковой беготни в оркестре тромбоны создают великолепный грубый шум – глиссандо, скользящее от одной ноты к другой. Этот эффект популяризировал Артур Прайор, тромбонист-виртуоз оркестра Джона Филипа Соузы, использовавший его в таких пьесах, как “Конкурс негритянских оркестров” (1900) и “Чихающий тромбон” (1902). Оркестр Соузы гастролировал по Европе в 1900 и 1901 годах, как раз перед тем, как эффект глиссандо стал широко использоваться в классической музыке. Шенберг и его зять Цемлинский оказались первыми, кто начал использовать глиссандо тромбонов в произведениях для оркестра, в симфонических поэмах “Пеллеас и Мелизанда” и “Русалка” (1902–1903).

В шенберговских “Пяти пьесах для оркестра” глиссандо – экспрессионистский стон, потусторонний шум. В использовании глиссандо у Равеля есть двойственность. В “Рапсодии” это восторг еще не проявившегося джаза, но сохраняется и опасная, пьянящая энергия, как будто оркестр вот-вот захватят иноземные орды.

Стравинский и “Весна священная”

Летом 1891 года французские военные корабли прибыли к российской морской базе в Кронштадте и были встречены не враждебным огнем, но церемониальным салютом. Царь Александр III, чей двоюродный прадед противостоял наполеоновскому нашествию, устроил представление с тостом за

французских моряков и прослушиванием “Марсельезы”. Это стало первым публичным свидетельством секретного военного соглашения между Францией и Россией, которое было ратифицировано через год. Договор держали в тайне, но дружеские отношения между двумя странами становились все заметнее. Когда Дягилев в 1907 году начал проводить концерты русской музыки, они полуофициально были организованы при финансовой поддержке дома Романовых. К 1909 году отношения Дягилева с окружением царя ухудшились, но к тому моменту его деятельность в Париже, включавшая уже и балет, нашла горячих поклонников во Франции. Посещение “Русского балета” заменило паломничество в Байройт в качестве обязательного увлечения французской аристократии и верхов буржуазии.

Когда французские корабли прибыли в Кронштадт, один немецкий обозреватель скептически заметил, что цивилизованные французы найдут “совсем немного общего с варварской Россией”. На самом деле общность существовала, и свою роль здесь сыграли и композиторы. Дебюсси приезжал Россию еще в 1881 году, чтобы учить детей покровительницы музыки Надежды фон Мекк. Может, именно во время той поездки он впервые услышал целотонную гамму – в произведениях Михаила Глинки. Через восемь лет на концерте во время Парижской выставки он был околдован Римским-Корсаковым, который работал с другим новым ладом – октатоническим звукорядом “тон – полутон”. Похожие на разговорную речь вокальные партии “Бориса Годунова” Мусоргского повлияли на арии “Пеллеаса”. В первое десятилетие нового века французские сочинения начали путешествие на восток. “Испанская рапсодия” Равеля, которая многим была обязана “Испанскому каприччио” Римского-Корсакова, стала объектом поклонения среди студентов российского композитора, и одним из этих студентов был Стравинский. Затем Стравинский отправился на Запад с “Жар-птицей”, “Петрушкой” и “Весной священной”, и французы снова были очарованы русскими.

Позже Стравинский предпочитал описывать себя как оторванного от корней модерниста, игрока с абстракциями и дошел до того, что стал скрывать свой ранний энтузиазм по поводу фольклора. Ричард Тарускин в замечательной масштабной книге “Стравинский и русские традиции” доказывает, что композитор активно утаивал информацию – слово “лгал” не будет преувеличением – об источниках “Весны священной”, заявляя, что в балете использована только одна народная песня. В том же духе он высмеивал “удовольствие от своего фольклора” Бартока. На самом деле молодой Стравинский с головой ушел в русский

материал в стремлении стать проводником примитивной энергии. Однажды он описал родину как силу “прекрасного, здорового варварства, полную семени, которое оплодотворит мысль всего мира”.

Яйцеголовый, с выпученными глазами и полными губами, Стравинский слегка напоминал насекомое. Его манеры были элегантны, одежда безупречна, шутки убийственны. Во всем он воплощал сентенцию Рембо: “Следует быть абсолютно современным”. Но если в Стравинском было что-то от денди или эстета, это не выглядело искусственным. Его мысли идеально соответствовали телу, которое он поддерживал в спортивной форме. Его друг и коллега композитор Николай Набоков писал: “Его музыка отражает его характерную упругую походку, синкопированное покачивание головой, то, как он пожимает плечами, и эти неожиданные остановки в середине разговора, когда, как танцор, он замирает в балетной позе и подчеркивает свой аргумент широкой и саркастической улыбкой”.

Стравинский родился в 1882 году. Его предки были аристократами, землевладельцами, они принадлежали к старой русско-польской элите, контролировавшей значительную часть Западной России. В юности Игорь часто проводил лето в просторной усадьбе своего дяди в Устилуге, недалеко от современной украинско-польской границы. Здесь он мог слышать народные песни и танцы, похожие на музыку, привлекавшую Бартока и Яначека. Устилуг находится примерно в 450 километрах от Хуквальдов, места рождения Яначека, и на таком же расстоянии от Карпат, где произошло чудесное явление фольклорной музыки Бартоку. Но впечатления Стравинского были сформированы и утонченной атмосферой Санкт-Петербурга, где на рубеже веков царил Серебряный век, а художественные достижения по интенсивности чувств и яркости воплощения соперничали с Веной и Парижем.

Отец Стравинского Федор был известным басом в императорском Мариинском театре. Они жили в уютном доме, хотя холодность и строгость отца накладывали отпечаток на атмосферу в семье. Игорь был близок со своим братом Гурием, дававшим то эмоциональное тепло, которого иногда не хватало. Хотя Игорь читал ноты и мог импровизировать на фортепиано с раннего детства, сочинять он стал поздно и выказал амбиции композитора только после смерти отца, в 1902 году. Тогда же он начал брать уроки у Римского-Корсакова, но его студенческие сочинения в основном оставались банальными и вторичными. Первые проблески гениальности появляются только в 1907–1908 годах в коротких оркестровых работах “Фантастическое скерцо” и

“Фейерверк”, где смешаны французская и русская традии. Эти произведения привлекли внимание импресарио “Русского балета” Дягилева, который искал талантливых молодых композиторов. В 1910 году Дягилев намеревался потрясти парижскую публику “мультимедийной” фантазией на тему фольклорной легенды о Жар-птице, и когда несколько знаменитостей отвергли его предложение, он решил попытать удачи с новичком.

“Жар-птица” оказалась волшебным зельем: русская музыкальная магия, на которую нанесли слой французских эффектов и подожгли страстным талантом Стравинского. Музыка была наполнена ссылками на Римского-Корсакова и опиралась на его гамму “тон – полутон”. Но изобретательность самого Стравинского проявилась в ритме – в кульминационном “Поганом плясе”, где слуги Кощея падают под чарами перьев Жар-птицы. Литавры выкладывают стремительный остинатный пульс, фаготы, валторны и туба играют скачущую тему, акценты которой падают между долями. Но слух одурачен тем, что слабые доли – это сильные доли, а сильные доли – синкопы. И уже весь оркестр, бичуя тройным форте, делает картину предельно ясной. Такое синкопирование не было редкостью в музыке XIX века, к тому же Стравинский мог слышать что-то подобное в русских деревенских танцах. Но здесь есть кое-что и от любимых приемов Равеля – последние несколько тактов “Поганого пляса” рождаются из “Испанской рапсодии”.

Оказавшись в центре внимания благодаря патронажу Дягилева, никому не известный композитор вдруг становится культурным явлением. В течение нескольких дней после премьеры “Жар-птицы” Стравинский встречается с Прустом, Жидом, Сен-Жон Персом, Полем Клоделем, Сарой Бернар и со всеми значительными композиторами. “Этот пойдет дальше, чем Римский-Корсаков, приезжай скорее”, – писал Равель коллеге, услышав “Жар-птицу”. Ободренный парижской атмосферой и авторитетными поклонниками, Стравинский принялся за второй балет – “Петрушку”, сказку о кукле, герое русских ярмарочных представлений. Нестандартные идеи возникали в разговорах с интеллектуалами, которые группировались вокруг “Русских балетов”. Хореограф Михаил Фокин говорил о сцене, полной естественного, плавного движения, антитезе классическому балету. Стравинский отвечал веселой и непосредственной музыкой: ритмические фразы словно выпрыгивали из ниоткуда, щебетали в воздухе, останавливались на мгновение и лениво сходили на нет. Художник Александр Бенуа просил Стравинского написать “симфонию улицы”, “контрапункт двадцати тем”, наполненный звуками каруселей, гармошек, санных

колокольчиков, популярных мелодий. Стравинский отвечал периодическими всплесками диссонансов и ритмической сложности, имитировавшией движение современной городской толпы.

Утонченная молодежь Парижа, для которой музыка Дебюсси всегда была слишком туманной и мистической, воспряла духом. Казалось, в вагнеровском зале зажгли весь свет. Жак Ривьер, влиятельный редактор *Nouvelle Revue Francaise*, писал о “Петрушке”: “Он подавляет, он очищает, он бьет только по звучащим и лаконичным нотам”. Композитору удалось воплотить вагнеровский “синтез искусств”, не прибегая к вагнеровской напыщенности. Стравинского невозможно назвать скромным, но в том, как он стал одним из равных соавторов, обмениваясь идеями с Фокиным, Бенуа и Дягилевым, адаптируя музыку к их потребностям, есть что-то самоотверженное. Не пророк, спустившийся с вершины, но земной человек, с которым могли установить связь писатели, танцоры и художники. Эзра Паунд однажды сказал: “Стравинский – единственный из здравствующих музыкантов, у которого я могу научиться, как делать собственную работу”.

Однажды ночью, это было в 1910 году, Стравинскому приснилась девушка, танцевавшая до смерти, и вскоре после этого он стал придумывать “Весну священную” (в общепринятых западных названиях балета – *Le Sacre du printemps* и *The Rite of Spring* – отсутствует элемент “священности”, языческого посвящения). Тарускин в книге “Стравинский и русские традиции” детально описывает процесс созревания балета. Чтобы воплотить замысел, Стравинский обратился за помощью к Рериху, художнику и знатоку славянских древностей, чтобы тот разработал сюжет на основе исторически достоверных весенних ритуалов. Стравинский рылся в источниках, используя и книгу литовских свадебных песен, и фольклорные аранжировки Римского-Корсакова, и собственные воспоминания о крестьянских певцах и профессиональных сказителях в Устилуге, где в 1908 году он построил летний домик. Стравинский мог видеть безукоризненно подобранную коллекцию фольклорной музыки Евгении Линевой, сделанную при помощи фонографа. Стравинского трудно сравнивать с Бартоком по тщательности исследований, но он много размышлял о том, какая именно песня ему подойдет, предпочитая те регионы, где язычество держалось дольше всего, и те песни, где говорилось о весне.

Собрав фольклорные мелодии, Стравинский стал дробить их на мотивы, наслаивать друг на друга и снова собирать в кубистские коллажи. Как и в багателях Бартока, фольклорный

материал входит в генетический код музыки, управляя всем ее организмом. Барток был единственным слушателем, который легко разгадал замысел Стравинского. На лекции в Гарварде в 1943 году он назвал “Весну священную” “своего рода апофеозом русской деревенской музыки” и объяснил, как ее революционное устройство связано с источниками: “И само происхождение шероховатой, хрупкой и фрагментарной структуры, поддержанной остинато, так отличающейся от практик прошлого, можно обнаружить в песне одышливого русского крестьянина”.

Подобным образом и Тарускин называет “Весну священную” “великим сплавом” национального и современного звучаний. Ее фольклорные и авангардные черты усиливают друг друга. Например, резкий, бьющий аккорд в “Весенних гаданиях” – тот, что соединяет мажорное трезвучие со следующим доминантсептаккордом. Не сказать, что это нечто неожиданное – что-то подобное звучит в “Саломее” в строчке “Воистину она дочь своей матери”**1**. Но цель этого жеста – не превзойти немцев в гонке за тотальным диссонансом, а указать на взаимоотношения простейших фольклорных паттернов. Едва начинается топот аккордов, как скрипки исполняют краткую фигуру, проговаривающую ми-бемоль-мажорные гармонии. Чуть позже ее повторят духовые. После нескольких таких повторов на все лады становятся ясно слышны тональные компоненты без диссонанса.

Другие композиторы ушли дальше, радикализируя гармонию, но никто не мог сравниться со Стравинским в искусстве преобразования ритма. Синкопические акценты хорошо слышны в “Жар-птице” и “Петрушке”, хотя они и следуют заданному шаблону. Но в “Весенних гаданиях” невозможно предугадать, где в следующий раз будет поставлен акцент. Как объяснял композитор и критик Вирджил Томсон, тело движется вверх и вниз в синкопированной или полиритмической музыке, потому что оно стремится подчеркнуть основной ритм, на который покушаются побочные акценты. “Молчащий акцент – сильнейший из акцентов, – писал Томсон, – он заставляет тело замещать его движением”. Вспомните Бо Диддли с его песней *Bo Diddley* (1955): “бом-ба-бом (уупф!) бом-бом”. В “Весенних гаданиях” расположение этих “бом” и “уупф” меняется от такта к такту, так что главный ритм практически исчезает, и все пространство заполняют синкопы.

В “Шествии Старейшего-Мудрейшего” Стравинский поступает иначе: в кульминационном восьмитактовом моменте у каждого инструмента – собственный регулярный рисунок, но все отчетливо различимы. Тубы три раза играют 16-дольную фигуру, валторны – 8-дольную фигуру шесть раз, в партии гуиро – 8 долей

в такте, у литавр – 12, и так далее. Это “Испанская рапсодия”, возведенная в крайнюю степень, и она соперничает с самыми сложными структурами западноафриканской барабанной музыки. Как принято в африканской традиции, асимметричные паттерны наталкиваются на неявный господствующий пульс.

“Негритянская музыка”, – сказал о “Весне священной” Дебюсси. Знал ли Стравинский африканскую музыку, неизвестно, хотя он мог быть знаком с некоторыми ранними этнографическими исследованиями неизведанного мира, например с “Песнями и сказками Ба-Ронги” Анри-Александра Жюно. Тарускин указывает, что нерегулярная ритмика – традиционная черта русского музыкального фольклора. Но его представление о “великом сплаве”, безусловно, может значить больше, чем радикальная ассимиляция фольклорных мотивов современной музыкой. Такие ритмы глобально звучали и обладали глобальным значением. Джазовые музыканты вставали с кресел, когда начинала звучать музыка Стравинского: композитор говорил на понятном им языке. Когда в 1949 году Чарли Паркер выступал в Париже, он отметил это событие использованием в соло *Salt peanuts* первых нот “Весны священной”. Двумя годами позже, играя в Нью-Йорке в клубе *Birdland*, король би-бопа заметил за одним из столиков Стравинского и немедленно вставил в *Koko* мотив из “Жар-птицы”, заставив композитора поперхнуться коктейлем от восторга.

Первая часть “Весны священной”, которая заканчивается бросающим в пот *crescendo* “Выплясывания земли”, звучит возбуждающе и даже торжественно. Вторая куда жестче, она колеблется между вялостью и насилием. Влияние Дебюсси ощутимо с самого начала: вкрадчивые секстаккорды духовых и отвратительно нескладные струнные во “Вступлении” заимствованы из “Ноктюрнов”, как и змеящаяся мелодия флейты в “Действе старцев”. Но Стравинский не исчерпал и свои оригинальные идеи. В конце “Действа старцев” бас-кларнет исполняет короткое, нежное и зловещее соло – низкие деревянные духовые иногда появляются в партитуре одетыми в черное и возвещающими скандал кабаретными конферансье – и начинается “Великая священная пляска (Избранница)”. Врываются новые движущие силы: вместо регулярной пульсации, одновременно наслаиваясь, появляются переменные ритмические “ячейки”, которые увеличиваются или сжимаются. Как заметил Барток, эти приемы этнографически точны: резкая ритмическая и метрическая асимметрия свойственна русской и восточно-европейской народной музыке. Совокупный эффект – не

усиление, а изнеможение. Ритм, бьющий во все стороны, приводит к чувству застоя. Земля, кажется, утомила сама себя, и только девушка танцует, пока не умрет. И финал звучит словно в болезненном припадке.

Сама идея женского жертвоприношения была изобретением Стравинского. Как указывает Линн Гарафола, ни один языческий народ, кроме ацтеков, не практиковал жертвоприношения девушек. Стравинский озвучил не древний инстинкт, но кровожадность современного Запада. На рубеже веков претендовавшие на то, чтобы считаться цивилизованными, общества находили козлов отпущения, которых можно было обвинить в болезнях современности: русские горожане устраивали еврейские погромы, белые американцы линчевали молодых чернокожих, и, ближе к месту премьеры, жители 16-го округа Парижа приветствовали антисемитскую кампанию против патриота еврейского происхождения Альфреда Дрейфуса. На этом фоне урбанистические шумы в музыке Стравинского – звуки, подобные автомобильным клаксонам, топоту толпы, пронзительному свисту – изображают утонченный город, впадающий в атавистический регресс.

Но некоторые уходили с премьеры одновременно и восхищенными, и напуганными. Жак Ривьер, пребывавший в восторге от “Петрушки”, высказался не менее восторженно и о “Весне священной”, но в конце концов впал в уныние. “Есть произведения, которые переполнены намеками, надеждами, мечтами, – писал Ривьер. – Вы страдаете и сожалеете вместе с ними, верите в них, они содержат все прекрасные волнения духа, вы доверяетесь им как дружескому совету, они обладают моралью и всегда разделят ваше горе”. “Весна священная”, признавал он, к таким произведениям не относится.

Война

Когда в августе 1914 года заговорили пушки, французские, русские и английские композиторы были охвачены тем же патриотическим порывом, что и их австрийские и германские коллеги. Многолетнее негодование по поводу тевтонского господства в классическом репертуаре переросло в ненависть. В Лондоне “Дон Жуан” Штрауса был изъят из программы осенних “Променад-концертов”. Лига защиты французской музыки требовала запретить *infiltrations funèstes* – или губительные проникновения – вражеских композиторов. Мануэль де Фалья призывал коллег отвергать любую “универсальную формулу” – под ней он, как считает его биограф Кэрол Хесс, имел в виду

“исключительно музыкальный” характер немецкого канона. Когда в 1917 году в войну вступили США, Вагнер исчез со сцены Метрополитен-опера, а Бетховен – из программ Питтсбургского симфонического. Карл Мук, родившийся в Германии дирижер Бостонского симфонического, был брошен в тюрьму по сфабрикованному обвинению в отказе дирижировать “Звездно-полосатым флагом”[23]. Ходили слухи, что Мук из своего дома в Сил-Харбор, в штате Мэн, посылал сигналы немецким подводным лодкам.

Очевидная сегодня абсурдность этой музыкальной паранойи была вызвана шоком от немецкой кампании тотальной войны. Несколько значительных композиторов погибли в невиданных прежде условиях боевых действий. Альберик Маньяр, автор четырех убедительных симфоний в духе Сезара Франка, был сожжен живьем вместе со своими произведениями после того, как выстрелил в немецких мародеров из окна своего дома. Утонченный каталонский композитор Энрике Гранадос утонул в Ла-Манше, когда пассажирское судно, на котором он плыл, было торпедировано немецкой подлодкой. Англия оплакивала Джорджа Баттерворта, который работал с такими исследователями фольклора, как Грейнджер, Густав Хольст и Ральф Воан Уильямс. Баттерворт специализировался на изучении танца моррис и в экспедициях делал дотошные записи вроде этой:

Обе руки касаются нижней части груди
“ “ “ верхней “ “
Хлопают
Бьют ладонью с танцующим напротив
Затем “Хей!”

В августе 1916-го в возрасте 31 года он был убит во время утренней атаки в битве при Позьере.

Примерно в это же время едва избежал гибели Морис Равель. Композитор был освобожден от службы, но, взбешенный бомбардировкой Реймса, стал военным водителем. Весной 1916 года Равель оказался на передовой и был свидетелем чудовищных последствий битвы при Вердене. Ему часто приходилось петлять по разбитым дорогам, и рядом с его машиной взрывались снаряды. Однажды в солнечный день он оказался в заброшенном городе и гулял по пустым тихим улицам. “Я не верю, что когда-либо еще переживу более глубокое и странное чувство, чем этот ужас безмолвия”, – писал он. В другой раз он зашел в пустое шато, нашел там великолепный рояль *Erard* и заиграл Шопена.

Этот удивительный опыт лег в основу фортепианного цикла “Гробница Куперена”, главного произведения Равеля военного периода. В контексте своего времени “Гробница” вряд ли высоко ценилась – произведение как будто отворачивалось от ужасов войны. Не только название в целом, но и заголовки частей – Прелюдия, Фуга, Форлана, Ригодон, Менуэт, Токката – отсылают к французскому барокко и отдают дань уважения клавесинным сюитам Куперена и Рамо. Но, как всегда у Равеля, под изысканной поверхностью тлеет огонь. Каждая часть посвящена друзьям, погибшим на войне, старинные стили проходят процессией призраков. Однако и здесь проглядывают мускулы, сверкает сталь. Гленн Уокинс в своем исследовании музыки великой войны утверждает, что металлический отзвук в Токкате ассоциируется с неровным движением боевого самолета. Равель мечтал стать летчиком, одиноким героем в небе.

Стравинский провел войну в нейтральной Швейцарии, призывая человечество к сопротивлению “невыносимому духу этой колоссальной разжиревшей Германии”, но в то же время активно занимался музыкой. Создатель “Весны священной” вступал в период экспериментов, даже не представляя, что произойдет дальше. Не будучи твердо уверенным в своей репутации лидера современных композиторов, он внимательно следил, чем занимаются его соперники. В 1912 году во время поездки в Берлин он посетил одно из первых исполнений “Лунного Пьеро” и ушел, впечатленный скупостью шенберговской инструментовки и использованием крохотного оркестра, состоящего из двух духовых, двух струнных и фортепиано. По сравнению с вагнеровским размером оркестра “Весны священной” группа музыкантов “Пьеро” выглядела как мотоцикл рядом с паровозом. И Стравинский создал удачное подражание Шенбергу во втором и третьем из “Трех стихотворений из японской лирики” – цикла, написанного после поездки в Берлин.

Если Ричард Тарускин прав, то Стравинский извлек уроки из рецензий на “Весну священную” – как парижских, так и опубликованных в России. Парижане оценили не только дикость музыки, но и ее точность и ясность. С присущей им симпатией к антиромантизму Стравинского они аплодировали изобилию его медных духовых и скупым струнным. Жак Ривьер в рецензии в *Nouvelle Revue Francaise* подчеркивал, чем *не* была “Весна священная” – ей не хватало “пикантности” и “атмосферы”, она отвергала “дебюссизм”, она отказывалась вести себя как подобает тому, что называют “произведением искусства”. В звуках небольшой вдохновленной кубизмом оперы “Соловей”, которую Стравинский начал в 1908-м и закончил в 1914-м, Ривьер заметил

появление новой, несентиментальной, абстрактной музыки, в которой “каждый предмет отделен от других, будто окружен белым цветом”.

В то же время в Санкт-Петербурге и Москве русские критики и музыканты не сочли “Весну священную” главным событием. Тарускин предполагает, что сочетание похвалы за рубежом и критики дома и побудило Стравинского порвать связь с родиной и стать западноевропейским композитором: “В самой незначительной степени он стал напоминать своих хозяев и эксплуататоров”.

Процесс “прогрессирующей абстракции”, как его называет Тарускин, стал главным в следующем большом проекте Стравинского – “Свадебке”. Идея танцевального спектакля о шумной деревенской русской свадьбе впервые появилась у него в 1912 году. К моменту, когда летом 1914 года Стравинский начал набрасывать музыку, он утратил интерес к гигантомании “Весны священной” и задумался о меньшем оркестре – из 60 музыкантов. Но с годами даже этот ансамбль стал казаться композитору слишком экстравагантным. Финальная версия “Свадебки” (1923) написана для солистов, хора, четырех фортепиано и ударных. Критик Эмиль Виллермо назвал результат “машиной, которая бьет, машиной, которая хлещет, машиной, которая производит автоматические резонансы”. Звучание “Свадебки” не противоречит этому описанию: оно предлагает грубую правду жизни прошедших эпох, когда большинство свадеб было результатом предварительной договоренности родителей, а не внезапно проявляющихся чувств.

Вершинной бескомпромиссного, острого стиля Стравинского стала “Симфония духовых” (1920) – девять минут горестного плача, бессвязного пения и скоплений аккордов. Она задумывалась как памятник Дебюсси, который умер незадолго до окончания войны. Посвящение иронично, ведь Дебюсси не нравились первые опыты Стравинского в “объективной” композиции. Русские теряют свою русскость, жаловался Дебюсси в 1915 году, Стравинский “опасно склоняется в сторону Шенберга”. Чуть позже, в том же месяце, Дебюсси отправил коллеге язвительную похвалу: “Дорогой Стравинский, вы великий художник! Но вы, со всей вашей энергией, великий русский художник! Хорошо принадлежать своей стране, быть привязанным к земле, как самый простой крестьянин!”

Стравинскому было предопределено отказаться от своего прошлого. Как утверждает Тарускин, “Симфония духовых” отсылает к ритуальному древнерусскому отпеванию, и торжественное песнопение может означать, что композитор

ритуально хоронит свою прежнюю русскую сущность вместе с телом Дебюсси. Последовательность катастрофических событий – гибель царской России, начало русской революции, ранняя смерть любимого брата Гурия – значила, что к 1918 году мир, в котором прошло детство Стравинского, перестал существовать. Поместье Устилуг, где придумывались политональные созвучия "Весны священной", отошло польским крестьянам.

Последние годы жизни Дебюсси страдал и душой, и телом. Рак кишечника причинял такую боль, что иногда композитор не мог двигаться. А поведение Германии во время войны так разгневало Дебюсси, что в 1915 году в письме Стравинскому он писал, что "миазмы австрияков и бошей распространяются в искусстве", предлагая контратаку в терминах новоизобретенной химической войны: "Необходимо уничтожить вирус фальшивого величия и организованного уродства". Определения, вероятно, относятся к Штраусу и Шенбергу. Та же ледяная ярость слышится в виртуозных "Этюдах" для фортепиано Дебюсси и его откровенно антивоенном сочинении для двух фортепиано "Белое и черное". А затем случился поразительный поворот. Отказавшись от прежней нелюбви к использованию канонических классических форм, Дебюсси начал работать над циклом из шести сонат для разных инструментов и успел закончить три – для скрипки, для виолончели и сонату для флейты, альта и арфы. Они написаны в подтянутом песенном стиле и расцвечены ароматом французского барокко. Когда пушки смолкнут, новая красота должна будет наполнить воздух, сказал Дебюсси Стравинскому.

23 марта 1918 года, за день до Вербного воскресенья, немцы начали двустороннюю атаку устрашения на Париж. Бомбардировщики *Gotha* совершили дерзкий дневной налет, во время которого погибли несколько человек, собравшихся в церкви. Последний шедевр Круппа – "парижская пушка" – начала обстрел города с расстояния 130 километров. Грохот поглотил Париж – снаряды взрывались каждые 15–20 минут, полицейские били в барабаны, подавая сигнал тревоги, когда появлялись самолеты, звонили церковные колокола и звучали трубы, рекруты маршировали, школьники пели "Марсельезу", люди демонстративно кричали из окон: "Да здравствует Франция!" Смерть Ашиля-Клода Дебюсси в следующий понедельник осталась незамеченной.

"Шестерка" и *le jazz*

В захватывающем исследовании влияния войн на музыку XX

века композитор Вольфаганг-Андрес Шульц указывает, что переживших ужасы войны часто одолевали чувства “повышенной тревожности, отчуждения и эмоциональной холодности”. Точно так же, как травмированное сознание воздвигает барьеры, чтобы предотвратить вторжение жестоких переживаний, художники, чтобы обезопасить себя, находят убежище в отказе от излишней чувствительности. Тезис Стравинского о “суровой” эстетике после 1914 года продемонстрировал более глубокие изменения в европейском сознании – отход от мистицизма, максимализма и пышности искусства рубежа веков. Это был один из важных аспектов послевоенной реальности. Другим стал подъем популярной музыки и массовых технологий – кино, звукозаписи, радио, джаза и бродвейского театра.

Парижская публика попробовала на вкус “бурные 20-е” весной 1917 года, во время одного из самых кровопролитных эпизодов войны, когда союзники начали плохо продуманное наступление под командованием Нивеля, а немцы ответили эффективной оборонительной “Операцией Альберих”, названной по имени главного гнома из “Кольца нибелунга”. 18 мая, через шесть лет после смерти Густава Малера, “Русский балет” снова шокировал город шумной, почти цирковой постановкой под названием “Парад”. У этого произведения был потрясающий состав авторов: Эрик Сати написал музыку, Жан Кокто – либретто, Пабло Пикассо был сценографом и художником по костюмам, Леонид Мясин – хореографом, Гийом Аполлинер написал программку, в процессе работы изобретя термин “сюрреализм”, а Дягилев обеспечил скандал. Как рассказывает Фрэнсис Стигмюллер, у великого импресарио был короткий роман с русской революцией, и на предыдущих представлениях “Русского балета” он поднимал над сценой красный флаг. Но поскольку в это время большевики призывали к выходу России из войны, французские патриоты были обижены этой революционной символикой и на премьере “Парада” кричали: “Боши!”

Сюжет “Парада” напрямую обращается к проблеме значимости: как может старая художественная форма – классическая музыка или балет – привлекать внимание публики в эпоху поп-музыки, кино и граммофона? Так на парижской ярмарке в странствующем театре для привлечения внимания ставят у входа актеров мюзик-холла – акробатов, китайского фокусника, малышку-американку. Но фон оказывается настолько привлекательным, что посетители отказываются заходить внутрь. Так “низовая” культура становится главным развлечением. Кокто делал заметки для Сати, в которых он описывал

псевдоамериканскую эстетику:

> *“Титаник” – “Ближе, Господь, к Тебе”*[24] *– лифты – булонские сирены – подводные кабели – кабели между кораблем и берегом – Брест – гудрон – лак – пароходное оборудование – New York Herald – динамомашины – аэропланы – короткие замыкания – роскошные кинотеатры – дочь шерифа – Уолт Уитмен – молчаливая поддержка кандидата на выборах – ковбои в коже и с бурдюками – телеграфистка из Лос-Анджелеса, которая в финале выйдет замуж за детектива…*

Сати создает новое искусство музыкального коллажа: веселые мелодии не отрываются от земли, ритмы переплетаются и накладываются друг на друга, останавливаются и продолжаются, стремительные целотонные пассажи звучат как саундтреки еще не появившихся мультфильмов *Warner Bros.*, печальные хоралы и прерывистые фуги отдают дань исчезающему прошлому. Эпизод “Малышка-американка” содержит сумасшедший парафраз *That Mysterious Rag* Ирвинга Берлина, и у одной строчки есть ремарка “внешняя и болезненная”.

Франсис Пуленк вспоминал тот восторг, который испытал еще подростком, побывав на представлении “Парада”: “Впервые – Бог весть, как часто это случалось с тех пор – зал был захвачен Искусством с большой буквы”. Пуленк был типичным представителем новой породы композитора XX века, чье сознание сформировалось не эстетикой *fin de siècle*, а жесткими стилями раннего модернизма. Этот молодой человек учился на “Весне священной”, “Шести маленьких пьесах для фортепиано” Шенберга, *Allegro barbaro* Бартока, сочинениях Дебюсси и Равеля. Он впитывал французские шлягеры, народные песни, номера мюзик-холла, опереточные арии, детские песенки и элегантные мелодии Мориса Шевалье.

Пуленк был одним из тех, кто ворвался на сцену после войны, сменив поколение во французской музыке. Другими были Дариус Мийо, Артюр Онеггер, Луи Дюрей, Жермен Тайфер и Жорж Орик. В 1920-м их прозвали “Шестеркой” (*Les Six*). Сати был их крестным отцом, или, точнее, забавным дядюшкой.

Кокто назначил себя выразителем интересов группы и в своем памфлете “Петух и арлекин” (1918) предоставил ей манифест: в первую очередь нужно избавиться от Вагнера и Дебюсси. “Соловей поет плохо”, – язвил Кокто, обыгрывая строку “Пропоет соловей”[25] из верленовского стихотворения “Под сурдинку”, дважды положенного на музыку Дебюсси. Под критику попал и Стравинский, который за четыре года до того не ответил

на предложение Кокто написать балет о Давиде и Голиафе – да, “Весна священная” была шедевром, но она демонстрировала симптомы “театрального мистицизма” и других вагнерианских заболеваний. “Довольно облаков, волн, аквариумов, ундин и ароматов ночи, – распевал Кокто, язвительно перечисляя названия пьес Дебюсси и уже не модного Равеля. – Нам нужна музыка земная, повседневная музыка. Довольно гамаков, венков, гондол! Хочу, чтобы мне выстроили музыку, которую я заселил бы как свой дом”[26]. Но, несмотря на все бойкие обобщения, Кокто удалось выразить дух времени: после долгой ночи войны композиторы разделались с тем, что Ницше в своей критике Вагнера назвал “ложью большого стиля”.

Париж 1920-х был противоречив. С одной стороны, он принимал все мимолетные увлечения бурного десятилетия – мюзик-холлы, американский джаз, культуру спорта и свободного времени, шумы машин, технологии грамзаписи и радиовещания, музыкальные последствия кубизма, футуризма, дадаизма, сюрреализма и симультанизма. Под ультрамодернистской маской еще продолжала существовать появившаяся в XIX веке система поддержки искусства. Композиторы по-прежнему создавали себе имена в парижских салонах, переживших всеобщий послевоенный упадок европейской аристократии – во многом потому, что большинство старых богатых семей удачно породнились с новыми индустриальными деньгами.

Главные хозяева и хозяйки Парижа, такие как граф де Бомон, виконт и виконтесса де Ноэль, графиня де Клермон-Тоннер и родившаяся в Америке принцесса де Полиньяк, отчаянно стремились каждый сезон представлять новых персонажей. Достоинство салонной культуры заключалось в том, что она обеспечивала диалог разных искусств – молодые композиторы могли обмениваться идеями с единомышленниками из числа художников, поэтов, драматургов и многостаночников вроде Кокто. Недостаток же состоял в том, что объединительная деятельность происходила в значительном удалении от “настоящей жизни”. Участники “Шестерки” писали “музыку на каждый день”, которую не могли услышать люди из реальной жизни.

Первой заметной модой стал *le jazz*. Еще в 1900-е Париж попал под обаяние афроамериканской музыки, когда оркестр Соуза во время своих первых европейских гастролей исполнял кекуоки, а Артур Прайор демонстрировал виртуозную игру на тромбоне. Дебюсси ответил кекуоком из сюиты “Детский уголок” (1906–1908), где ритм рэгтайма переплетался с начальным мотивом “Тристана и Изольды”. В 1917 и 1918 годах

американские солдаты появились в Париже одновременно с бэндами, игравшими синкопированную музыку, такими как *Jazz Kings* Луиса Митчелла и *Europe's* 369*th Infantry Hell Fighters* Джеймса Риза. В августе 1918 года граф де Бомон устроил джазовую вечеринку в своем городском доме, афроамериканские солдаты-музыканты играли самые новые танцевальные мелодии, а Пуленк представил очаровательно озорную "Негритянскую рапсодию", полную псевдоафриканской тарабарщины: *Banana lou ito kous kous / pota la ma Honoloulou*.

Нет нужды лишний раз указывать, что *le jazz* снисходительно относился к своим афроамериканским корням. Кокто и Пуленк получили удовольствие от короткой интрижки с "черной" музыкальной формой и абсолютно не были настроены разговаривать с ней на следующее утро. Барочные пастиши, геометрия кубистов или музыка машин могли в равной степени выражать современные городские антитевтонские ценности, поэтому они так быстро входили в моду и выходили из нее – по крайней мере среди парижских композиторов. Да, они взяли у джаза важные уроки, хотя их музыка была слабым подобием оригинала.

Среди участников "Шестерки" энергичнее других *le jazz* практиковал Дариус Мийо, полный энтузиазма человек широких взглядов, позже написавший мемуары с непривычным названием "Моя счастливая жизнь". Последние годы Первой мировой войны Мийо провел дипломатом в Бразилии, регулярно погружаясь в бурную ночную жизнь Рио-д-Жанейро, где основательно научился тому, как можно примирить "высокие" и "популярные" мотивы. В те же годы молодой бразильский композитор Эйтор Вилла-Лобос объединял ритмические идеи Стравинского со сложными формами, найденными в афробразильской музыке. В неопримитивистских произведениях, таких как *Amazonas* и *Uirapuru*, Лобос придал партиям ударных бешеную силу, а Мийо, в свою очередь, в красочном балете "Человек и его желание" использовал ни много ни мало 19 ударных инструментов. Он написал еще две блестящие фантазии на бразильские мотивы – *Saudades do Brasil* и *Le Boeuf sur le toit*.

И поскольку латиноамериканская музыка многое подарила раннему джазу, Мийо было легко перейти к джазовому сочинительству. Вернувшись в Париж в 1919 году, он сохранил привычку заканчивать неделю в ночном городе. Он приглашал друзей-композиторов и близких по духу художников к себе на ужин в субботу, после чего все отправлялись в джунгли современного города – "карусели с моторами, таинственные киоски, Дочь Марса, тиры, азартные игры, зверинцы, грохот

механического органа с его перфорированными валиками, которые неумолимо перемалывают все ревущие мелодии мюзик-холлов и ревю".

Когда эта субботняя толпа становилась слишком внушительной, чтобы ею можно было управлять, Мийо переносил вечеринку в винный магазин на рю Дюфо, в комнату под названием "бар *Gaya*". Там задавал тон Жан Винер, пианист из ночных клубов – вместе с афроамериканским саксофонистом Уэнсом Лоури он играл музыку, похожую на джаз. Когда аудитория разрасталась еще больше, клуб перемещался на рю Буасси д'Англа, в заведение "Бык на крыше", названное так в честь бразильского произведения Мийо. Вирджил Томсон описывал его как "занятное заведение, где бывали представители английской богемы, богатые американцы, лесбийские романистки из Румынии, испанские принцы, модные педерасты, деятели современной музыки и литературы, бледные и манерные юноши и высокопоставленные дипломаты, сопровождаемые юнцами с блестящими глазами". Все, от Пикассо до Мориса Шевалье, присоединялись к веселью. Кокто иногда садился за ударные.

В начале 1923 года Мийо впервые отправился в Америку. Шикарный оркестровый джаз Пола Уайтмена в то время был главной сенсацией американского высшего света, но Мийо проигнорировал его – как и Барток в Карпатах, он разыскивал аутентичное. В гарлемском заведении *Capitol Palace*, где пользовались успехом пианисты Уилли "Лев" Смит и Джеймс П. Джонсон и где вскоре Дюк Эллингтон познакомится с гарлемской элитой, Мийо был потрясен подлинной силой блюза. Если говорить о певцах, которые выступали в Нью-Йорке того времени, то лучше всего под описание из мемуаров композитора подходит великая Бесси Смит: "На фоне барабанов мелодические линии пересеклись в затаившем дыхание рисунке изломанных и переплетенных ритмов. Негритянка, чей скрипучий голос, казалось, доносился из глубины веков, пела перед столиками. С пафосом отчаяния и драматической страстью она снова и снова, до изнеможения, пела один и тот же рефрен, калейдоскопический фон для которого создавал постоянно меняющийся мелодический оркестровый рисунок".

Такими словами можно было бы описать "Весну священную". Конечно, сознательно или нет, Мийо воспроизводит описание балета, сделанное Кокто в 1918-м: "Маленькие мелодии появляются из глубины веков". Показательно и то, что Мийо не записал имя певицы.

Результатом экзотических приключений Мийо стал по-африкански пышный спектакль "Сотворение мира" по сценарию

поэта-симультаниста Блеза Сандрара в декорациях и костюмах кубиста Фернана Леже. Спектакль был исполнен Шведским балетом в Париже в 1923 году. Никто из создателей ничего не знал об Африке, но музыка Мийо поднималась над стереотипами “негритянского искусства” благодаря элегантному переплетению Баха и джаза: в начальном пассаже увертюры звук труб медленно танцует над барочным басом саксофона. В своих путешествиях по Латинской Америке Мийо познакомился с музыкой кубинского композитора Антонио Марии Ромеу, который любил обрамлять синкопированные танцы баховским контрапунктом. Он мог слышать рассуждения Вилла-Лобоса об общности бразильской народной музыки и классического канона – эта идея, возможно, и привела к созданию великого цикла “Бразильских бахиан”. Позже представление о надисторическом диалоге Баха и джаза обсуждалось Бадом Пауэллом, Джоном Льюисом, Жаком Луссье и Дэйвом Брубеком (он учился вместе с Мийо и черпал вдохновение в его работах). Мийо стал звеном в длинной цепи, связавшей вековые традиции с новыми популярными формами.

Стравинский тоже прислушивался к звукам джаза. Его проводником стал дирижер Эрнест Ансерме, который гастролировал по Америке с “Русским балетом” в 1916 году и восторженно писал Стравинскому о “неслыханной прежде музыке”, с которой познакомился в кафе. (В то время, когда “Русский балет” был на гастролях, в Нью-Йорке в *Winter Garden* выступали пионеры и популяризаторы нью-орлеанского джаза *Creole Band*. Как выяснил историк джаза Лоуренс Гуши, в том же году, но позже “Русский балет” и *Creole Band* в один и тот же день выступили в Омахе, штат Небраска.) Ансерме привез в Швейцарию груду пластинок и нот, включая, вероятно, *Jelly Roll Blues* Джелли Ролл Мортона. Стравинский сыграл что-то из этого Ромену Роллану, назвав “музыкальным идеалом, музыкой спонтанной и “бесполезной”, музыкой, которая стремится не выражать ничего” (“танец *ничего не должен выражать*”, – писал ему Кокто еще в 1914 году). Хотя “ничто” и не было тем, что на самом деле имел в виду Джелли Ролл, это объясняло, почему столь многие откликнулись на джаз в последние кровавые годы великой войны: он предлагал контуженой культуре начать с чистого листа.

В 1918 году Стравинский написал “Историю солдата” – фаустианскую сказку о солдате-скрипаче, который продает душу дьяволу в обмен на несметные богатства, – оказавшую решающее влияние на молодых композиторов Франции, Америки и Германии. Позже Стравинский скажет нью-йоркским журналистам, что заимствовал инструментовку у джазовых

ансамблей, и действительно, сочетание скрипки, корнета, тромбона, кларнета, фагота, ударных и контрабаса напоминает состав *Creole Band* (где вместо фагота была гитара). Первая сцена "Истории солдата" начинается в простом отрывистом пульсе "раз-два-три-четыре". Скрипка ломает и переаранжирует метр, вступая в триольном движении сначала на четыре, потом на три и на два, затем усложняя фразировку в нечетных размерах. Взаимодействие между ритмичными фигурами баса и свободными соло вызывает ассоциации с музыкой, звучащей в кафе, хотя, может, и не с джазом как таковым.

Как позже признавался Стравинский, "История солдата" была скорее мечтой русского эмигранта о джазе, нежели попыткой создать настоящий джаз. Точно так же он писал и "Весну священную", создавая фантазию из обрывков фактов.

По официальным данным, *le jazz* просуществовал три года. Кокто призвал остановить его в 1920 году, объявив об "исчезновении небоскреба" и "возвращении розы". В том же году на страницах журнала *Le Coq* Жорж Орик объяснил, что фокстрот для фортепиано *Adieu New-York* был его прощанием с джазом, который свое уже отслужил. Новым лозунгом Орика стало "Привет, Париж!". К 1927 году даже Мийо потерял интерес к гарлемским тайнам. Он писал: "Влияние джаза уже прошло подобно благотворной буре, которая оставляет за собой чистое небо и стабильную погоду".

Что дальше? Для того чтобы описать музыку и танец 1920-х, Линн Гарафола предлагает два удобных термина: "модернистский историзм" и "модернистский стиль жизни". Для модернистского историзма характерно распространение предромантических стилей, особенно упорядоченного и стильного барокко. Эта тенденция в полной мере проявилась в Париже рубежа веков, когда Дебюсси превозносил Рамо, Сати возродил григорианское пение, а Рейнальдо Ан, любовник Пруста, писал арии в духе Генделя. Но особенно этот ретроспективный импульс усилился после войны, возможно как способ уйти от недавней истории. Дягилев, а не Кокто был лидером модернистского историзма – он собирал ветхие ноты современников Чимарозы, Скарлатти и Перголези, редактировал их для современного исполнения и нанимал любимых композиторов для оркестровки. В 1920 году Дягилев попросил Стравинского создать музыку для балета на основе груды нот, приписываемых Перголези. Стравинский сделал большее: удлиняя и сокращая, нарушая последовательности, создавая неравномерности, шероховатости и неправильности, он представил миру "Пульчинеллу" – новинку своего сверхмодного

творческого метода.

Куда менее знаменитый гуру уже подталкивал Стравинского к классическому прошлому. То была принцесса де Полиньяк, урожденная Виннарета Зингер, наследница огромного состояния отца, производителя швейных машинок, – история ее жизни рассказана в книге Сильвии Каган “Муза современной музыки”.

Первой страстью Зингер был Вагнер, но позже ее всепоглощающей любовью стал Бах. В ответ на фразу, описывающую прирожденную меланхолию модернистского историзма, она писала, что хорал Баха “воссоздает прошлое и доказывает нам, что у нас есть причина жить *на этой скале*: жить в прекрасном царстве звуков”. В ее салоне современные произведения исполнялись вместе с сочинениями Баха, прекрасно сочетаясь друг с другом. Странным образом источником вдохновения для принцессы стал Рихард Штраус, чей оркестр из 36 инструментов в “Ариадне на Наксосе” подарил ей идею, что “дни больших оркестров сочтены”. Она сразу же попросила Стравинского написать музыку для 30–36 инструментов, точно определив инструментовку, – правда, ей хватило ума не упомянуть Штрауса. (Десятилетия спустя Стравинский бросит Роберту Крафту: “Я бы хотел подвергнуть все оперы Штрауса любому наказанию, уготованному в чистилище для торжествующей банальности”[27].) Надменная, умная, скрытая лесбиянка, Зингер сама был артистической личностью. Обычно она сидела в высоком кресле перед остальной публикой, чтобы не отвлекаться. Ничто не могло ее разгневать, ничто не могло удивить. Когда инструменты для “Свадебки” были доставлены в ее дом на авеню Анри Мартен, дворецкий в ужасе объявил: “Госпожа принцесса, прибыли четыре фортепиано”, на что она ответила: “Позвольте им войти”.

Если салон Зингер-Полиньяк был информационным центром модернистского историзма, то более оживленные салоны Этьена де Бомона, Шарля и Мари-Лауры де Ноэль, Элизабет де Клермон-Тоннер и скандальной Натали Барни слыли источниками модернистского стиля жизни, духа высокой моды, низкой культуры и сексуальной свободы. Правила игры установил “Русский балет”, который в 1922 году переместил свою деятельность в столицу плейбоев Монте-Карло и стал получать поддержку от *Société des Bains de Mer* – компании, управляющей отелями. Образцовой постановкой модернистского стиля жизни стал “Голубой экспресс”, получивший название в честь поезда, привозившего красивых людей из Парижа в Монте-Карло. В действии принимают участие жиголо, его сумасбродная подружка, игрок в гольф и чемпионка по теннису – все они одеты

в спортивные костюмы от Коко Шанель. Мийо, автора музыки, попросили приглушить атональные гармонии, чтобы не раздражать великосветскую публику. “Голубой экспресс” – больше чем фривольная музыка, – сказал Кокто, – это памятник фривольности”. А еще это памятник юношеской красоте, воплощенной в Антоне Долине[28]. Дягилев долго потворствовал гомосексуальной субкультуре, но теперь он стал совершенно бесстыдным, одевая своих любимых танцоров в облегающие купальные костюмы или крохотные греческие шорты.

В этой легкомысленной обстановке Пуленк решил создать нечто свое. “Что хорошо в Пуленке, – говорил Равель, – так это то, что он создает собственный фольклор”. Пуленк, который тоже был геем, сделал оргиастическими “Лани” – свой дягилевский балет. В сценарии между строк легко читался стиль “современных галантных празднеств” в большом белом салоне сельского дома, где вся обстановка – огромный синий диван. Двадцать очаровательных кокетливых женщин веселятся здесь с тремя атлетическими красавцами в костюмах гребцов. Первоначальная хореография Брониславы Нижинской, как ее описывает Линн Гарафола, весьма откровенно намекала: три молодых атлета больше смотрят друг на друга, чем на женщин, а хозяйка пытается удостовериться в силе своей красоты, красуясь перед юношами.

Между танцем современного нарциссизма Нижинской и подчеркнутой жанровой стариной Пуленка должно было существовать чудовищное несоответствие. С самого начала музыка выходила из-под контроля: сперва звучали два сигнала в духе Стравинского, с грубой фиоритурой вроде покашливания, затем – большая терция кларнетов и фаготов, и, наконец, главная тема катилась кувырком. Пуленк мог написать более значительную музыку – у него была богатая, самая удивительная среди всех участников “Шестерки” карьера, но “Лани” остались образцом непристойной искрометности.

Стравинский достиг пика моды. Он писал манифесты, давал провокационные интервью (“Защитите меня, испанцы, от немцев, которые не понимают и никогда не понимали музыку”), обзавелся домами в Стране басков и на Лазурном Берегу, дирижировал, играл на фортепиано, встречался со знаменитостями, ходил на вечеринки. У него был короткий роман с Коко Шанель и более долгий – с богемной эмигранткой Верой Судейкиной: она фактически стала его второй женой. Его премьеры становились громкими событиями, которые посещали знаменитости из мира литературы и искусства. Единственная встреча Джойса и Пруста произошла на ужине после премьеры “Байки про Лису, Петуха,

Кота да Барана” Стравинского в 1922 году, впрочем, они не смогли найти тему для разговора.

Жизнь Стравинского, как Энди Уорхола, можно было описать постоянными упоминаниями имен знаменитостей, что видно из вопросов Роберта Крафта в первой “книге разговоров” с композитором:

> *“Не правда ли, вы одно время дружили с д’Аннунцио? Вы знали Родена, не правда ли? Модильяни собирался написать ваш портрет? Однажды я слышал, как вы описывали встречу с Клодом Моне… Вы часто встречались с Маяковским во время его знаменитой поездки в Париж в 1922 году? Что бы вы сказали о своей последней встрече с Прустом? Я часто слышал, как вы говорите о своем восхищении Ортегой-и-Гассетом. Вы хорошо его знали? Почему Джакометти решил нарисовать вас?”*

Вечеринка после “Свадебки” проходила на барже, стоявшей на Сене. Стравинский прыгал через круг, Пикассо строил скульптуру из детских игрушек, а Кокто ходил в форме капитана и говорил: “Мы тонем”.

Все это время Стравинский писал очень мало музыки. Его главные работы с 1921 по 1925 год – короткая опера “Мавра”, Октет, Концерт для фортепиано и духовых инструментов, Соната и Серенада для фортепиано, всего меньше 90 минут. Казалось, композитор тратит на объяснение своей музыки столько же времени, сколько на ее сочинение, и развлекается, используя унылый, лишенный эмоций жаргон ученого, защищающего свои эксперименты перед коллегами:

> *“Мой Октет – это музыкальный объект. У этого объекта есть форма, и эта форма создана под влиянием материала, из которого она создана… Мой Октет – не “эмоциональное” произведение, а музыкальная композиция, основанная на объективных самодостаточных элементах… Как я уже сказал, мой Октет – объект, обладающий собственной формой. Как и все другие объекты, он обладает весом и занимает определенное место в пространстве…”*

Позже Стравинский объявил – он только и делал, что создавал подобные “объекты”. В 1921 году он говорил английскому журналисту: “И во времена “Жар-птицы” меня интересовала исключительно *музыкальная* конструкция. Я

полагаю, что музыка по самой своей природе бессильна что-либо *выразить*: чувство, отношение, психологическое состояние, природное явление и т. п.” Этот изящный формализм перекликался с тезисом Кокто “танец не должен ничего выражать”, который, вероятно, был позаимствован у Оскара Уайльда – “искусство ничего не выражает, кроме самого себя”. Новая объективность оказалась давним эстетством.

Стравинский порвал со своей прежней русскостью, однако не создал себе новой идентичности. С одной стороны, многое из того, что он написал в 1920-е, попадает в раздел “модернистский историзм”. “Мавра” – признание в любви имперскому русскому стилю XIX века, особенно Чайковскому. Октет пробивается сквозь старомодное искусство сонатной формы, темы и вариации, мажоро-минорные модуляции. Умиротворенная медленная часть Концерта для фортепиано распускается подобно арии Баха или Генделя и изобилует длинными певучими линиями и статичной процессуальной ритмикой. Модернистский историзм назовут неоклассицизмом, и он повлияет на музыку второй половины века. Его ранним приверженцем был Мануэль де Фалья – он на время оставил эксперименты с фламенко, чтобы написать клавесинный концерт, сопоставимый с работами Стравинского по строгости метода и простоте тона.

Но Стравинский не игнорировал современность. Отчетливее любого другого композитора того времени он понимал, как радио, граммофон, пианола и другие медиа изменят музыку. Когда в Лондоне в 1914 году он впервые услышал пианолу, его потрясла мысль о том, что он сможет преодолеть нестабильность, присущую всем пианистам. Позже, в Париже, он подписал контракт на запись своих произведений с компанией *Pleyel*, производившей пианолы, и одно время даже работал в студии на заводе компании. Несколько его сочинений было написано с учетом возможностей граммофона. В 1925 году, во время первой поездки в Нью-Йорк, он записал несколько коротких фортепианных пьес на студии *Brunswick Records*, где на следующий год Дюк Эллингтон запишет *East St. Louis Toddle-oo*. Каждая часть Серенады занимает ровно сторону пластинки. Одним из преимуществ необарочной эстетики было то, что ее перемешанные остинато и арпеджио уже предполагали механистичность. Для Стравинского, как и для многих других композиторов, технология стала новым фольклором, новой инъекцией реальности.

Политика стиля

В 1919 году на Парижской мирной конференции Вудро Вильсон озвучил мечту о Лиге Наций – гармоничном новом мире, “где открыто совершаются открытые договоренности”. Через год в Амстердаме на фестивале музыки Малера группа музыкантов из разных стран обнародовала манифест, приветствующий возможность “пожать руки нашим братьям по искусству вне зависимости от их гражданства и происхождения” и “восстановить разрушенные духовные мосты между народами”. Продолжая эту линию, они выражали надежду на появление “большого международного музыкального фестиваля или конгресса… на котором каждая музыкальная нация получит возможность представить новый и важный вклад в искусство и где музыковеды и критики смогут обмениваться идеями и результатами своих исследований”. Идея музыкальной Лиги Наций воплотилась двумя годами позже, когда было создано Международное общество современной музыки (*ISCM*). Фестивали *ISCM* в 1923 году в Зальцбурге, в 1924-м в Зальцбурге и Праге, в 1925-м в Праге и Венеции, в 1926-м в Цюрихе и в 1927-м во Франкфурте были важнейшей частью музыкальной жизни 1920-х годов. Организация существует и поныне.

Послевоенный дух дружелюбия приводил к странным союзам, и самым странным был тот, что на короткое время расцвел между “Шестеркой” и Новой венской школой. “Арнольд Шенберг, шесть композиторов приветствуют тебя!” – писал Кокто в 1920 году. Мийо дирижировал фрагментом “Лунного Пьеро” в декабре 1921-го и трижды представлял полное произведение годом позже. В свою очередь, Шенберг включил сочинения Дебюсси и Равеля в программу своих венских “Частных музыкальных представлений”. Когда две группы встретились лицом к лицу, Шенберг назвал Мийо “приятным”, а Пуленк Веберна – “изысканным юношей”. Как и следовало ожидать, этот натянутый обмен любезностями не продлился долго. К середине 1920-х *ISCM* начала разделяться на два противоположных лагеря: один образовался вокруг Шенберга, другой вокруг Стравинского. Старая франко-германская музыкальная война возобновилась.

1920-е были годами стремительной инфляции, бешеной биржевой спекуляции и мгновенно приобретавшихся состояний. Историк Эрик Хобсбаум в книге “Эпоха крайностей” пишет, что экономический бум, в значительной степени иллюзорный, обеспеченный шаткой системой международных кредитов, был подорван повсеместной безработицей. Музыка, казалось, тоже попала в западню “экономики мыльного пузыря” – композитор мог сделать себе имя одним-двумя привлекающими внимание публики жестами, но с трудом выстраивал стабильную карьеру.

Внимание гарантировалось любому сочинению, которое совмещало классические средства с современными темами. Известным приверженцем этого трюка был Онеггер, написавший произведения с названиями “Регби”, “Каток” и часто исполняемый “Пасифик 231” (марка паровоза с двумя передними и тремя главными осями и одной осью сзади). Молодой чешский композитор Богуслав Мартину сочинял произведения, изображавшие футбольный матч (“Перерыв”), толпу, приветствующую полет Линдберга (“Суматоха”), танцующие джаз кухонные принадлежности (“Кухонное ревю”), дьявола в виде чернокожего мотоциклиста (“Слезы ножа”) и балет о самой музыке (“Восстание”), в котором классическая музыка сражается с танцевальными хитами, граммофоны восстают против своих хозяев, критики кончают жизни самоубийством, Стравинский сбегает на пустынный остров и только моравская народная песня спасает положение.

Фестивали 20-х стали первыми полями великих сражений того, что критик Бернард Холланд назвал “политикой стиля” XX века. Композиторы не просто играли в игры – они задавали важные вопросы о том, что означает искусство и как оно соотносится с жизнью общества. Да, дискуссия о музыке и современности проходила в искусственной экосистеме, далекой от реальной жизни, например в парижских салонах. Аудитория фестивалей новой музыки была пестрым сборищем элит – увлеченные культурой промышленники, американские наследницы в поисках европейских титулов, эстетствующие снобы без обязательств, члены нового праздного класса. Обыкновенные люди не могли на неделю забронировать отель в Цюрихе или Вене. Аудитория среднестатистического абонементного концерта симфонического оркестра была более неоднородной – слушатели в верхних ярусах получали скромные зарплаты и приходили просто из любви к музыке. Но большинство предпочитали Брамса.

“Нет, не для старых этот край”[29], – восклицает Уильям Батлер Йейтс в “Плавании в Византию”. Юные композиторы, чье детство пришлось на первое десятилетие века, легче приспосабливались к бешеным темпам 1920-х, их обмен веществ позволял за ночь переварить самые свежие взгляды. Те, кто был старше, столкнулись с необходимостью мучительно приспосабливаться, а быть старым в те времена сумасшедшей молодости значило быть старше сорока. Вероятно, в 1926 году, когда Йейтс сочинил свое стихотворение, Барток в письме писал от лица многих: “Честно говоря, недавно я почувствовал себя таким тупым, сконфуженным, пустоголовым из-за того, что действительно сомневаюсь в собственных возможностях когда-

нибудь написать что-то новое. Весь этот непонятный хаос, которым обильно тошнит музыкальные издания, меня совершенно раздавил: лозунги, линейное, горизонтальное, вертикальное, объективное, безличное, полифоническое, гомофонное, тональное, атональное, политональное…" В 1922 году Стравинский позволил себе раздраженный вопль в письме Ансерме: "И вот *я, глава современной музыки*, как они уверяют, и мне сорок лет – и меня обошли главными призами на "большом международном конгрессе" в Зальцбурге… Комитет отдал самые значительные места в программе Дариюсу Мийо, Эрнесту Блоху *(sic)*, (возможно, Корнгольду, Казелле, Варезу тоже) – всем музыкантам *международного* уровня… О суки".

Для Равеля кризисный момент наступил в 1920 году, когда он демонстрировал Дягилеву партитуру нового балета "Вальс". "Равель, это шедевр, но это не балет, – сказал импресарио. – Это портрет балета, картина балета". Очевидно, Дягилев говорил, что музыке Равеля не хватает того безжалостного настроения, которого требовала послевоенная эра.

Странный вердикт – "Вальс" был блистательным воплощением 1920-х и великолепной сатирой на них. Он начинается с ностальгического путешествия во времена трех четвертей, старой Европы, танцующей в сумерках. Постепенное нарастание диссонансности и динамики представляет собой ярость только что закончившейся войны, союз аристократической гордости с машинерией уничтожения. В заключительной части, когда тромбоны рычат, а ударные дребезжат, музыка становится грубой, развязной и агрессивной. Неожиданно мы оказываемся посреди взбалмошной вечеринки с коктейлями, совершенно не чувствуя момента перехода: ведь и за "бешеные двадцатые", и за довоенные балы платили обладатели одних и тех же состояний. Это общество, потеряв контроль, неслось от ужасов недавнего прошлого к ужасам близкого будущего.

Конфуз Бартока вызвали причины более серьезные, нежели стилистические проблемы: его личная история в значительной степени была переписана статьями о границах мирных договоров. Сокращение территории Венгрии после падения Австро-Венгерской империи привело к тому, что Надьсентмиклош, где родился композитор, отошел к Румынии, а Пошонь, где по-прежнему жила его мать, стал чехословацкой Братиславой.

Однако Барток остался верным пейзажу своих мечтаний – тайной империи сельской музыки, простиравшейся до Турции и Северной Африки. В Венгрии, под властью авторитарного режима Миклоша Хорти двигавшейся к фашизму, подобная мультикультурность вызывала подозрение, националисты

считали, что Барток утратил подлинный венгерский дух. При этом верность фольклору сделала его необычной, старомодной фигурой на международной сцене новой музыки. Дома он был слишком космополитом, за границей – слишком националистом. Тем не менее между локальным и универсальным он нашел баланс, который всегда искал. Менее всего озабоченный проведением границ между жанрами, он прекратил агитацию против предполагаемого разлагающего влияния цыганской музыки. Музыка цыган-скрипачей появляется в двух его Рапсодиях для скрипки и Втором скрипичном концерте. Иногда он не пренебрегал и джазом. Как пишет Джули Браун, Барток отвечал на подъем чреватого геноцидом расизма прославлением "расовой нечистоты" – миграции стилей и смешения культур.

В первые послевоенные годы Барток пытался утвердиться в статусе модерниста. Когда в 1920-м в Будапешт приехал датский композитор Карл Нильсен, Барток допытывался, считает ли тот "достаточно современным" его Второй квартет. Балет "Чудесный Мандарин", написанный в следующем году, соревновался с политональным насилием "Весны священной", а гудящий городской пейзаж прелюдии (Барток называл ее "стилизованным шумом") отсылал к футуризму. Нарочитая суровость двух Скрипичных сонат, Сонаты для фортепиано, фортепианной сюиты "На вольном воздухе", Первого концерта для фортепиано и Третьего квартета, написанных в начале и середине 1920-х, получила одобрение шенберговского лагеря. Но мелодии Бартока сохраняли фольклорную форму, и гармония снова останавливалась в шаге от полной атональности. Все эти сочинения используют симметричные лады, вращающиеся вокруг "тонального центра" – тона, который звучит "правильно" всегда, где бы он ни появился. В масштабном Четвертом квартете, написанном в 1928 году, диссонансные танцы обрамляют медленную воздушную часть, которая скользит вокруг ми мажора, не касаясь его. В финальном *Tranquillo* скрипка играет нежную фольклорную мелодию, похожую на традиционную венгерскую "Мелодию павлина". Композитор вернулся к первоначальным принципам.

Церемония возвращения домой повторяется в нескольких поздних шедеврах Бартока – "Музыке для струнных, ударных и челесты" (1936), Втором скрипичном концерте (1937–1938) и Концерте для оркестра (1943). Финальные части каждого произведения приносят ощутимое чувство освобождения, будто композитор, который робко и отстраненно наблюдает за крестьянами, в конце концов отбрасывает ноты и ввязывается в драку. Струнные поднимают облака пыли вокруг бешено

танцующих ног. Медные, как будто расположившись на разбитых ступенях маленькой покосившейся церкви, исполняют светские хоралы. Деревянные духовые визжат как возбужденные дети. Барабаны подчеркивают пьяную похоть парней в центре толпы. Эта неопримитивистская сцена обходится без жертв, но многие идут домой с синяками. Ритуал возвращения особо подчеркнут в Концерте для оркестра, который Барток писал в американской ссылке. Трансильвания в тот момент была для него чистым вымыслом, в рамках которого он мог танцевать от края до края, хотя и был обездвижен смертельной болезнью.

Барток и Яначек дважды встречались в 1920-е. Говорят, во время второй встречи, в 1927 году, Яначек схватил Бартока за плечи и утащил в тихий угол. Потомки были бы счастливы получить запись этого разговора, но очевидцы передают его в удручающе импрессионистской манере: “пленительный диалог… ярчайшие личности…” Призывал ли Яначек Бартока, как Дебюсси – Стравинского, оставаться верным своему национальному, фольклорному началу?

На восьмом десятке моравский художник был скорее смущен, чем напуган, фестивальной культурой. Он любил рассказывать историю о том, как, собираясь выйти на сцену на поклоны во время фестиваля *ISCM* в 1925 году, ошибся дверью и оказался на улице. Запоздалый международный успех “Енуфы” придал ему уверенности и помог остаться на пути, выбранном еще на рубеже столетий.

Творческую золотую осень Яначека обычно связывают с его страстью к Камиле Штессловой, молодой замужней женщине, с которой он познакомился в 1917 году. Его поздние работы обильно населены вымышленными женскими персонажами: “смуглая цыганка”, которая соблазняет крестьянского сына в песенном цикле “Дневник пропавшего”, трагическая героиня оперы “Катя Кабанова”, которая бросается в Волгу, чтобы бежать от мучительной правильности своей свекрови; лиса из сказки “Приключения лисички-плутовки”, которая находит в лесу свою любовь, но погибает от пули браконьера, и необычная героиня “Средства Макропулоса” – 337-летняя оперная певица, которая заплатила за бессмертие тем, что стала “холодна как лед”.

Стиль позднего Яначека строг и силен. Мелодии сходят на нет, но не теряют изящества. Ритмы движутся как граммофонная игла – то застревают, перепрыгивая через бороздку, то замедляются, как будто кто-то меняет скорость. Характерный звук – необузданные раскаты труб, которые сопровождают и простоватую военную Симфониетту, и “Глаголическую мессу” на слова старославянской литургии. В мессе литургические фразы

“Господь, смилуйся”, “Распят за нас”, “Верую” и “Агнец божий” связаны с меняющимися фазами погоды: льющий дождь, чистое небо, чары лунного света и бледное солнце завтрашнего дня. Христианство и язычество примирились.

“Приключения лисички-плутовки” – одновременно очаровательная детская сказка и глубокая аллегория современной жизни, – наверное, величайшее достижение Яначека. Она начинается невинно: добродушный старый лесник – Яначек в детстве мечтал быть лесником – ловит маленькую лисичку и приносит домой. Лисичка в бешенстве убивает всех кур, и ее выгоняют в лес. Там она находит красивого любовника, добиваясь его расположения под музыку, пародирующую поствагнеровскую оперу, особенно Штрауса в его самом кичевом проявлении. В третьем акте, когда лиса погибает, убитая выстрелом из ружья, опера меняет тон. В финальной сцене лесник выходит из своей сказочной роли и размышляет о течении времени. Кажется, он задумался о самой опере, персонажем которой является: “Это волшебная сказка или реальность? Реальность или сказка?” Лесник засыпает, а проснувшись, видит, что его окружили лесные звери. Он видит играющих лисят и понимает, что это дети лисички. Затем он ловит лягушонка, думая, что это то “липкое маленькое чудовище”, которое он встретил в первой сцене оперы:

> ЛЕСНИК: Откуда ты взялся?
> ЛЯГУШОНОК: Это был не я, это был дедушка! Они мне все про тебя рассказали.

Иными словами, лесные звери на протяжении своих коротких жизней рассказывали истории о леснике, как будто о герое старых времен. В этой точке разрыва между человеческим временем и временем животного мира мы видим его – и нас самих – в не имеющем границ пространстве. “Добро и зло снова поменялись местами”, – писал Яначек.

Лесник улыбается и снова засыпает. Ружье выскальзывает из его рук. Возвращается тема лисички, раскаты медных и грохот литавр придают ей необыкновенную страсть. Повторяющийся мотив дважды звучит над ре-бемоль-мажорным аккордом, затем модулирует в ми мажор, и, когда гармония возвращается, мелодия цепко держится за ми мажор и возникает богатая ладовая звучность, блюзоподобная септима. Это напоминает финал “Енуфы”, вхождение в рай. “Вы должны сыграть мне это, когда я буду умирать”, – сказал Яначек продюсеру. Что и было сделано в августе 1928-го.

Для Стравинского момент наивысшей тревоги настал во время исполнения фортепианной сонаты на фестивале *ISCM* в

Венеции в 1925 году. Здесь были Яначек, Дягилев, Онеггер, принцесса де Полиньяк, Коул Портер, Артуро Тосканини и красноглазый Шенберг. Новый неоклассический стиль Стравинского у многих вызывал сомнение, ходили слухи, что композитор перестал быть “серьезным”, что он стал подражателем. Говорят, Шенберг покинул зал во время исполнения. Стравинский наверняка знал об окружавшем его скепсисе, и чувство надвигающейся опасности, как пишет его биограф Стивен Уолш, было “демоном, постоянно прятавшимся во внутренних зонах его сознания”. Его терзало эмоциональное напряжение. Екатерина Стравинская, жена композитора, страдала от нервного расстройства, появившегося в результате туберкулеза. Ее православие казалось молчаливым укором щегольскому образу жизни мужа, не говоря уж о его продолжавшемся романе с Верой Судейкиной.

За несколько дней до концерта на правой руке Стравинского появился нарыв. Удивляясь самому себе, композитор отправился в церковь, пал на колени и молился. Уже садясь к роялю на концерте, Стравинский посмотрел под повязку и увидел, что нарыв исчез. Внезапное чудесное излечение потрясло Стравинского, он словно пробудился. Его официальное “возвращение к причастию” произошло годом позже, во время Страстной недели 1926 года, когда он сообщил Дягилеву, что постился из-за “крайней умственной и духовной нужды”. Примерно в то же время Стравинский написал короткое, пронзительное переложение “Отче наш” на старославянском. За следующие пять лет он сочинил трилогию духовных, откровенно религиозных сочинений: “Царь Эдип”, “Аполлон Мусагет”, “Симфония псалмов”. Религия была новой “реальностью”, новым основанием, она стала содержанием любви Стравинского к прошлому и, совсем не случайно, ориентиром в его распущенной жизни.

Заново открывая религию, Стравинский, как это ни парадоксально, следовал моде. 1925 год стал во французской культуре годом новой сдержанности. Многие размышляли над прощальным эссе недавно умершего Жака Ривьера, где он писал о “кризисе концепта литературы”, полагая, что искусство стало слишком безучастным и негуманным, и называл “музыку объектов” Стравинского среди других симптомов этического и духовного упадка. Кокто, страдая от потери юного любовника, Раймона Радиге, впал в кокаиновую зависимость. Поднимаясь в лифте к Пикассо, он пережил галлюцинацию – явление ангела – и в июне того же года вернулся к католицизму. Новым гуру для Кокто стал философ-неотомист Жак Маритен, который считал,

что современное искусство может очистить себя, создавая образ божественной правды, создавая нечто “хорошо сделанное, завершенное, подлинное, стойкое, искреннее”.

Стравинский тоже подпал под влияние Маритена, вероятно, сдерживаясь, когда философ критиковал идею “искусства *ради ничего* иного, кроме как самого искусства”. Сначала раздумывая над оперой или ораторией о жизни св. Франциска Ассизского, Стравинский выбрал сюжет античной трагедии и попросил Кокто написать французскую адаптацию историю Эдипа. Позже текст Кокто был переведен на латынь. Стравинский писал: “Выбор этот [латыни] представлял еще и то преимущество, что материал, с которым я имел дело, не был мертв, но окаменел, обрел известную монументальность и этим оградил себя от всего банального”[30]. В партитуре содержались инструкции: “Двигаются только руки и головы. Они должны создавать впечатление живых статуй”. Это произведение обозначило приверженность идее Ривьера о духовной реабилитации, маритеновской философии искусства как священного труда.

Участие Кокто означало, что по пути к торжественности “Эдип” может зайти далеко. Латинская декламация перемежалась призванным произвести впечатление сатирически-высокопарным повествованием на французском. Рассказчик Кокто настолько погружен в свою книжную самодостаточность, что иногда не замечает происходящего на сцене. “А теперь вы услышите знаменитый монолог “Божественная Иокаста мертва”, – провозглашает он, но никакого монолога за этим не следует.

Подобная нарочитость могла превратить “Эдипа” в еще один образец кича, но Стравинский был искренен. *Kaedit nos pestis*, “Пришла чума”, скандирует в самом начале хор над пятью си-бемоль-минорными аккордами. Сама по себе их последовательность может звучать несколько скрипуче и банально. Но добавляет драматизма то, что она скрежещет си-бемоль-минорным трезвучием по сменяющимся в вышине аккордам. Это производит впечатление – и здесь, и на протяжении всего произведения – разрушенного, ветшающего величия, подобного кислотным потекам на мраморе собора. Хотя “Эдип” – *живая статуя*, как инструктирует партитура. Внимание Стравинского к ритму слов придает архаике латинского текста резкость и упругость. Слово *moritur*, появляющееся в конце первых трех действий, запускает мурлыкающую триоль, которая и движет произведение к финалу.

Балет “Аполлон Мусагет”, вторая часть религиозного триптиха, – чистый образ искусства, созерцающего самое себя: юный бог Аполлон взрослеет и достигает мастерства в компании

муз Каллиопы, Полигимнии и Терпсихоры. Музыка, написанная только для струнных, перечеркивает возникший после “Весны священной” тренд использовать холодные звуки духовых, в злоупотреблении которыми Стравинский стал нагло упрекать современников (“Из одной крайности ударились в другую”, – писал композитор в “Хронике моей жизни”, будто не он сам создал эту крайность). “Аполлон” плывет по простым мажорным гармониям, течет по венам нежной мелодии; наслаивание, как в коллаже, создает гладкую, целостную поверхность.

В предыдущих сезонах “Русского балета” зыбкая концепция “белого балета” иногда воплощалась раздражающе манерным способом. Но с появлением Джорджа Баланчина Стравинский нашел свою вторую творческую половину. Идея Баланчина восстановить баланс классического танца через современную хореографию – иногда атлетическую, иногда абстрактную – была зеркальным отражением нового стиля Стравинского. Союз танца и музыки означал единение тела и духа. Борис де Шлецер, который в начале десятилетия нападал на композитора за использование музыкальных шуток, понял, в чем суть нового стиля Стравинского, и написал: “Если следовать логике, то после “Аполлона” он должен написать нам мессу”.

И Стравинский в той или иной степени сделал это, когда его постигло несчастье. В августе 1929 года композитора потрясла неожиданная смерть Дягилева – человека, который его открыл, защищал, заменил ему отца. Его страдания были особенно сильны еще и потому, что он не смог по-настоящему проститься с Дягилевым, незадолго до смерти они поссорились. В то же время Екатерина все тяжелее болела и становилась все более набожной. В этой эмоциональной атмосфере и появилась “Симфония псалмов”.

В ней были использованы латинские тексты 38-го, 39-го и 150-го псалмов, но в музыке оставалось что-то, неуловимо напоминающее о русском православии. У американского критика Пола Розенфелда она “вызвала в памяти мозаичные интерьеры одного из византийских соборов, со свода которого Христос и Богоматерь без всякой жалости глядят на проклятое племя человеческое”. Первый аккорд – розенфелдовская метафора собора: ми-минорные трезвучия в басах и сопрано окружают колонноподобные соль в средних регистрах. На протяжении всего сочинения обычно экономный композитор расширяет ощущение пространства. 150-й псалом (“Хвалите Бога во святыне Его, хвалите Его на тверди силы Его”) на протяжении 12 минут словно бы обращается к вечности.

Но не вся “Симфония” похожа на архитектуру. Робко

появляются коронные ритмы Стравинского. В одном случае в 150-м Псалме хор слегка синкопирует фразу *Lau-da-te do-mi-nuuut, do* попадает между второй и третьей долями, и последний слог длится до конца такта, почти как в чарльстоне. А в созерцательной коде литавры повторяют фигуру из четырех нот на протяжении 42 тактов, и квазиминималистичное остинато создает едва заметное напряжение в превалирующем трехдольном метре – неземном и бестелесном.

Почти с самого начала слушатели беспокоились, что колдовские создания Стравинского будут испорчены внутренней холодностью. Американский композитор и стойкий приверженец скорее “французской”, чем “немецкой” политики стиля Нед Рором спрашивал себя: “Восхищаюсь ли я Стравинским так же, как и другими, может, менее потрясающими, – например, Равелем или Пуленком? Я ослеплен его умом и испуган его силой, но мое сердце не растаяло”. Но если какое-то произведение Стравинского и может растопить сердце, так это “Симфония псалмов”. Великий противник экспрессии и создатель объектов сдался и дал нам взглянуть на свои страхи и страсти. Обратите внимание на характерное повторение слов первых двух псалмов, которые Стравинский положил на музыку: “Услышь, Господи, молитву мою и внемли воплю моему… Твердо уповал я на Господа, и Он приклонился ко мне и услышал вопль мой”. Уильям Джеймс в “Многообразии религиозного опыта” писал, что состояние безысходности и подавленности часто становится прелюдией к духовному обновлению: “Здесь и находится самая суть религиозной проблемы: “Помоги! Помоги!”

Помочь в чем? Биография Стравинского дает обильную пищу для спекуляций, но основным импульсом могло быть растущее недовольство современностью как таковой, паника перед лицом скорости и шума. Реальность, в которую так стремились погрузиться многие художники, оказалась засасывающей средой. Молодые эстеты уходили в окопы Великой войны, надеясь на мужественный финал, но выжившие возвращались не вдохновленными, а разрушенными. Возможно, именно поэтому те, кто раньше пытался спрятаться в башне “чистой музыки”, теперь старались найти обратный путь. В результате немецкая философия музыкального универсализма, согласно которой ограниченный набор форм и процедур должен подойти композиторам всех народов, снова стала служить бастионом противостояния совершенно индифферентной культуре. Как и в стихотворении Йейтса, европейские композиторы выбрали возвышенное искусство “петь живущим / О прошлом, настоящем и грядущем”[31].

Глава 4
Невидимки

Американские композиторы от Айвза до Эллингтона

Чтобы понять культурное беспокойство, которое овладело композиторами во время “бурных 1920-х”, нужно просто прочитать книги Карла ван Вехтена. В 1920-е годы этот американский критик, романист и обличитель нравов в той или иной степени изменил классической музыке с джазом и блюзом. Он начинал как второй музыкальный критик в *New York Times*, где тщательно описывал концертную жизнь города перед Первой мировой. Во время долгого пребывания в Париже он воодушевился европейским модерном и вместе с Гертрудой Стайн стал свидетелем бунта на премьере “Весны священной”. Тем не менее к концу войны он в основном уже предпочитал популярную музыку и в очерке, написанном в 1917 году, предсказывал, что Ирвинг Берлин и другие композиторы-песенники *Tin Pan Alley*[32] будут считаться “в 2001 году настоящими отцами-основателями Великой американской музыки”. В конце концов, он продемонстрировал приверженность афроамериканскому искусству, объявив концертную музыку отработанным материалом. В противоречивом романе “Негритянский рай” (1926) он отметил, что черные художники в полной мере обладают “первородным правом на примитив… за возвращение которого борются все цивилизованные расы, что и объясняет появление искусства Стравинского или Пикассо”.

Работы ван Вехтена, Гилберта Селдеса и других молодых американских интеллектуалов – бунтарей 1920-х демонстрируют тотальную смену парадигмы. Они изображают популярных художников не как представителей шоу-бизнеса, но как деятелей искусства, модернистов с обочины общества. Впервые в истории человечества в 1920-е годы классические композиторы перестали чувствовать уверенность в том, что только они хранят Грааль художественного прогресса. Появлялись новаторы, новые создатели. Они были американцами. Все чаще у них не было лоска консерваторского образования. И все чаще они были чернокожими.

Один композитор XIX века заметил это изменение или по крайней мере почувствовал его. В 1892 году чешский маэстро Антонин Дворжак, чья страсть к родной культуре вдохновила юного Яначека, приехал преподавать в только что открытой

Национальной консерватории Нью-Йорка. Человек с крестьянскими корнями, Дворжак был лишен предрассудков относительно социального происхождения или цвета кожи молодых талантов. На Манхэттене он подружился с молодым чернокожим певцом и композитором Гарри Т. Берли, который познакомил его с афроамериканскими исполнителями спиричуэлс. Дворжак решил, что именно в этой музыке ключ к будущему американской музыкальной культуры. Он замыслил новую симфоническую работу на основе музыки афроамериканцев и коренных американцев – мощную 9-ю симфонию с подзаголовком “Из Нового Света”. С помощью неизвестного “литературного негра” он придал своим взглядам публичность – в статье “Настоящая ценность негритянских мелодий”, опубликованной 21 мая 1893 года в *New York Herald*, говорилось:

> *Сейчас я убежден, что будущая музыка этой страны обязана быть основанной на том, что называют негритянскими мелодиями. Они должны стать фундаментом любой серьезной и самобытной школы композиции в Соединенных Штатах… Все великие музыканты заимствовали из песен простого народа. Самое чарующее scherzo Бетховена основано на том, что можно считать талантливо переработанной негритянской мелодией… В негритянских мелодиях Америки я обнаруживаю все, что необходимо для великой и благородной музыкальной школы. Они патетичны, нежны, страстны, меланхоличны, торжественны, религиозны, энергичны, веселы, в них есть все, что вам угодно. Эта музыка подходит любому настроению или любой цели. Во всем композиторском диапазоне нет ничего, что не могло бы воспользоваться темами из этого источника.*

Во времена, когда суды Линча на Юге были общепринятым развлечением, в год, когда десять тысяч туристов на специальных экскурсионных поездах приехали в Париж, штат Техас, чтобы увидеть, как чернокожего ведут через город, пытают и затем сжигают, похвала Дворжака афроамериканским певцам была заметным поступком. Приезжая знаменитость не просто советовала белым композиторам использовать музыку чернокожих – она продвигала самих чернокожих как композиторов. А главной провокацией было обнаружение “негритянского” влияния у Бетховена – ересь по отношению к арийской философии, набиравшей силу в Европе.

Черная музыка настолько переплетена с более широкой американской музыкальной историей, что первая в каком-то смысле совпадает со второй. Как писал Уильям Дюбуа в “Душах черного народа”, все разделяет цветная линия. И по-прежнему стоит задать вопрос, почему же музыка одной десятой части населения обладала таким влиянием.

В 1939-м гарвардский студент Леонард Бернстайн в статье “Интеграция расовых элементов в американскую музыку” попытался дать ответ на этот вопрос. Бернстайн заявил: в европейской традиции великая музыка органически выросла из национальных источников, как в “материальном” (народные песни как источники для сочинения), так и в “духовном” смысле (народная музыка как выражение национального характера). Двух-уровневая концепция Бернстайна, признающая в равной степени и автономию музыки, и ее социальную функцию, была удачной попыткой объяснить, почему черная музыкальная традиция завоевывает новые территории в открыто мыслящей белой Америке. Во-первых, у нее был феноменальный саунд. Все характерные черты афроамериканского музицирования – изгибы и изломы диатоники, искаженные тембры инструментов, наслоение ритмов, смешения различий между вербальным и невербальным, речевым и инструментальным звуком – открыли новые направления в музыкальном пространстве, целый мир за границами нотной записи. Во-вторых, черная музыка привлекала внимание как документ духовного кризиса и обновления. Она увековечила память о преступном рабовладении – ране на сердце национального опыта и вышла за пределы страдания через индивидуальное самовыражение и коллективное одобрение. Таким образом, черная музыка удовлетворяла сформулированному Бернстайном запросу на “*всеобщий* американский музыкальный материал”.

Но Дворжак, как и умник Бернстайн, не мог предусмотреть того, что “великая и благородная музыкальная школа” будет представлена не классическими сочинениями, а рэгтаймом, джазом, блюзом, свингом, ритм-энд-блюзом, рок-н-роллом, фанком, соулом, хип-хопом и тем, что появится дальше. Многие первопроходцы черной музыки могли сделать завидную карьеру в классике, если бы им были открыты двери “Карнеги-холла”. Но нет. Как пишет музыковед Пол Лопес, “ограниченные ресурсы и возможности для черных музыкантов выступать и сочинять как для белой, так и для черной аудитории… вынудили их вступить в более тесные отношения с американским простонародьем”. Вскоре у джаза появились собственный канон мастеров, собственная диалектика традиции и авангарда: Армстронг –

создатель, Эллингтон – классик, Чарли Паркер – революционер и так далее. Юный Малер из Гарлема, отправься он в центр города, немного бы приобрел.

Разделение стало источником власти, появились другие пути донести свое сообщение. Черные музыканты быстро использовали технологии, которыми классическая музыка пользовалась лишь частично. Главный герой эпохального романа Ральфа Эллисона “Человек-невидимка” сидит в подвале с проигрывателем и слушает *(What Did I Do to Be So) Black and Blue*[33]. Он говорит: “Наверное, я люблю Луи Армстронга, потому что он извлекает поэзию из того, что невидим”. Человек-невидимка вещает на “низких частотах”, выделенных ему обществом. Между прочим, Эллисон однажды решил стать композитором. Он взял несколько уроков у Уоллингфорда Риджера, одного из первых американских почитателей Шенберга. Но, как и многие другие, бросил занятия.

Рассказывать историю американского композиторства начала XX века – все равно что рисовать круги вокруг отсутствующего центра. Великие афроамериканские оркестровые сочинения, о которых пророчествовал Дворжак, по большей части отсутствовали, а то, что могло ими стать, превратилось в джаз. Тем не менее музыкальный пейзаж бурлил. Белые композиторы относились друг к другу с предубеждением, для любящих Бетховена завсегдатаев концерных залов само их существование казалось неважным. Они разными способами пытались воздействовать на упрямый факт слушательской апатии, выбирая то радикальный диссонанс (Чарлз Айвз, Эдгар Варез, Карл Раггльз), то радикальную простоту (Вирджил Томсон), то сплав черного и белого, классического и популярного (Джордж Гершвин). В целом идентичность американского композитора означала отсутствие идентичности, этнос одиночества.

Аарон Копланд, о котором будет рассказано в других главах, однажды заметил, что труд быть американским художником часто заключается лишь в том, чтобы делать искусство *возможным*, иными словами – заметным. Каждое поколение должно снова проделывать эту работу. Композиторам всегда не хватает государственной поддержки, широкой аудитории, вековой традиции. Одних изоляция отупляет, других освобождает, отсутствие традиции означает свободу от нее. Так или иначе, все американские композиторы – невидимки.

Уилл Мэрион Кук

Ранняя история афроамериканских композиторов конца XIX – начала XX века полна печальных рассказов. Скотт Джоплин, автор

Maple Leaf Rag и *The Entertainer*, провел последние годы жизни в тщетных попытках поставить свою оперу *Treemonisha* (“Тримониша”), которая живо сочетала мелодии бельканто и ритмы рэгтайма. Мозг Джоплина был поражен сифилисом, и он умер безумным в 1917 году. Гарри Лоренс Фримен, основатель гарлемской *Negro Grand Opera Company*, написал две вагнерианские тетралогии с чернокожими персонажами, но только одна часть их них была поставлена. Однако наиболее грустным, наверное, был случай Мориса Арнольда Стрототта, которого Дворжак назвал “самым многообещающим и талантливым” среди своих американских учеников. “Танцы американских плантаций” Арнольда были горячо приняты на концерте в Национальной консерватории в 1894 году. Музыковед и дирижер Морис Пересс говорил, что хорошо известная “Юмореска” Дворжака заимствована из сочинения Арнольда. Тот консерваторский концерт, к сожалению, стал вершиной карьеры молодого композитора. Он продолжал писать музыку (оперу “Веселые холостяки”, музыку для немого кино, “Американскую рапсодию”, Симфонию фа минор), но ее мало исполняли. Он зарабатывал на жизнь, дирижируя опереттами и давая уроки игры на скрипке. Вероятно, подобно герою романа Джеймса Уэлдона Джонсона “Автобиография бывшего цветного” он перестал идентифицировать себя как черного и провел последние годы жизни в населенном преимущественно немцами районе Манхэттена Йорквилль. И его поглотило забвение.

Есть и более счастливые истории. Малоизвестная жизнь скрипача, композитора, дирижера и преподавателя Уилла Мэриона Кука служит показательным примером того, что происходило с афроамериканской музыкой с 1900 по 1930 год. Хотя и эта харизматическая, стойкая личность потерпела полную неудачу в попытке покорить царство классической музыки, но у Кука были моменты триумфа, и для многих черных художников, пошедших за ним, он открыл новый путь. Помимо прочего, он – прямое связующее звено между Дворжаком и Дюком Эллинтоном.

Биография Кука, документированная весьма схематично, была собрана воедино историком музыки Марвой Гриффин Картер. Кук родился в 1869 году, вырос в Вашингтоне, его родители принадлежали к среднему классу. Когда его отец умер, он переехал к бабушке с дедушкой в Чаттанугу, где его заносчивость создавала проблемы с дисциплиной – это часто случается с очень талантливыми детьми.

У него была привычка подниматься на гору Лукаут рядом с Чаттанугой и мечтать там о будущей славе. В неопубликованной автобиографии он писал: “Я оставался там до поздней ночи,

планируя всю мою жизнь, как я буду учиться, стану великим музыкантом и что-то сделаю с расовыми предрассудками… Почему-то я чувствовал, что такая музыка может стать тем инструментом, с помощью которого мой народ поднимет свой статус. Я мечтал всю жизнь, но самые чудесные или величественные мечты вдохновила гора Лукаут".

Кук был принят в Оберлин, один из немногих американских колледжей, где черные и белые студенты учились вместе. Профессор заметил его талант скрипача и посоветовал учиться у Йозефа Иоахима, который возглавлял Академию музыки в Берлине. С помощью бывшего раба, а потом оратора Фредерика Дугласа, который был знакомым миссис Кук, мальчик получил возможность поступить в Академию.

Кайзеровский Берлин оказался на удивление гостеприимным. В автобиографии, названной "Вот это жизнь", Кук пишет, что Иоахим взял под крыло молодого афроамериканца, симпатизируя и его страстной манере исполнения, и самой его необузданной личности. Возможно, скрипач сказал: "Ты чужестранец в чужой стране. Мы станем друзьями. Приходи ко мне обедать в субботу". На встречах у Иоахима Кук знакомился или мельком встречался с главными немецкими музыкантами, включая Ганса фон Бюлова и молодого Рихарда Штрауса. Зимой 1889 года не кто иной, как Иоганнес Брамс, пришел в Академию праздновать 50-летие исполнительской карьеры Иоахима. Похоже, Куку понравилось в Германии, а внешность черного скрипача была слишком экзотической, чтобы вызывать расовые страхи.

Сравните немецкий период жизни Кука с опытом Уильяма Дюбуа, который начал изучать экономику и историю в Берлине сразу после отъезда Кука. Автор его биографии Дэвид Леверинг Льюис утверждает, что во время своего пребывания в Германии Дюбуа "чувствовал себя исключительно свободным… более свободным, чем когда-либо после". В поезде в Любек Дюбуа пел "Оду к радости" Бетховена – "Люди – братья меж собой"[34] – и мечтал о лучшем мире. Молодой философ был в восторге от опер Вагнера, благодаря им он понял, как искусство может вдохновлять национальный и расовый дух. В рассказе "Как пришел Джон" из сборника "Души черных людей" молодой южанин Джон Джонс приходит на представление "Лоэн-грина" и ощущает контуры лучшей жизни: "В его сердце выросло глубокое чувство, будто музыка очистила эту унылую жизнь от грязи и пыли, которые держали его в заключении и невежестве. Если бы он только мог жить на свежем воздухе, где поют птицы и где на заходящем солнце нет пятен крови!" А затем – и здесь проявляется "двойное сознание" Дюбуа, знание того, как

воспринимается даже самый “культурный” чернокожий, – капельдинер хлопает Джона по плечу и просит его выйти.

С этим ударом по плечу, метафорическим или нет, Уилл Мэрион Кук познакомился очень близко, когда вернулся в Америку. Он попытался сделать карьеру скрипача, неуместно рекламируя себя как “музыкальный феномен, исполняющий некоторые шедевры на скрипке одной рукой”. Почти не добившись успеха, он создал Оркестр Уилла Мэриона Кука, где Фредерик Дуглас был почетным президентом. Примерно в то же время Кук написал, или начал писать, оперу по “Хижине дяди Тома” Гарриет Бичер-Стоу. Но наиболее значимой была его поездка в 1893 году в Чикаго для участия во Всемирной “Колумбовской” выставке – важнейшем событии, которым Америка заявляла о своем новом статусе супердержавы. В попытке противодействовать стереотипам черного рабства, которые проявились в некоторых мероприятиях выставки (толпы собирались послушать и посмотреть на африканских барабанщиков из “Дагомейской деревни”), Дуглас организовал День цветных, который должен был заявить о величии черных американцев. Газеты высмеивали Дугласа, предполагая, что в этот день будут продаваться дыни. На Дне цветных должны были быть исполнены фрагменты из “Хижины дяди Тома” Кука, но певица Сиссиретта Джонс не смогла получить аванс и не приехала, так что представление отменили. Впрочем, выставка оказалась небесполезной для Кука. Он получил рекомендательное письмо Дворжаку, который, очевидно, пригласил его учиться в Национальной консерватории – ее основательница Жаннетт Тербер принимала студентов-негров бесплатно. Информации о первых годах Кука в Нью-Йорке совсем немного, но косвенные свидетельства говорят о том, что расизм быстро положил конец его мечтам. Один эпизод пересказывает Дюк Эллингтон в своих мемуарах “Моя любовница музыка” (*Music Is My Mistress*). После дебюта Кука в “Карнеги-холле” один критик провозгласил его “лучшим в мире негром-скрипачом”. Кук ворвался к критику и ударил скрипкой по его столу. “Я не лучший в мире негр-скрипач! – кричал он. – Я лучший в мире скрипач!” Марва Гриффин Картер не находит свидетельств этому эпизоду, но, вероятно, крики раздавались, когда темпераментный Кук обходил концертные залы.

Изгнанный из мира классической музыки, Кук нашел работу там, где она была. В 1898 году вместе с поэтом Полом Лоуренсом Данбаром он сочинил ревю “Клоринди, или Происхождение кекуока”, которое было исполнено на Бродвее исключительно черными музыкантами. На первый взгляд, это было еще одно

самоуничижительное шоу, полное “черномазых” и “негритосов”. Но, как указывает Картер, стихи часто содержали скрытые уколы, отпускавшиеся в адрес белых слушателей. В хите *Dark town Is Out Tonight* содержится пророчество грядущего превосходства черной музыки:

> Время
> Совсем скоро придет,
> Когда лучше
> Всех остальных
> Будут петь черные[35].

Когда мать Кука пришла на шоу, она была очень огорчена таким результатом берлинского образования сына. Негритянский композитор, сказал она Куку, должен сочинять как белый человек. Но композитор еще оглядывался на “Клоринди” и на следующий мюзикл, “В Дагомее”, как на примеры работы черного композитора, окончательно нашедшего свою интонацию. *On Emancipation Day*, популярный номер из “В Дагомее”, повторял пророчество “Темного города” в более сильной формулировке:

> Белые люди, дайте дорогу,
> Духовой оркестр играет песни,
> Глаза черномазых как луны…
> Когда они слышат регтаймы,
> Белые стараются обходить черномазых
> В День освобождения от рабства[36].

Первые аккорды увертюры напоминают начало *Largo* симфонии Дворжака “Из Нового Света”. Мюзиклы Кука, изощренные по технике и напористые по тону, предвосхищали дух гарлемского ренессанса, набравшего силу в 1925 году. С начала века Уильям Дюбуа призывал “каждого десятого талантливого” черного интеллектуала и художника повести массы к лучшему обществу. Пророчество Дюбуа осуществилось, когда начался подъем художественной активности Гарлема в 1920-е, хотя подразумеваемая в формулировке “каждый десятый талант” элитарность оставалась проблемой.

Музыка была принципиально важна для духа гарлемского ренессанса, и Дюбуа, философ Ален Локк и поэт Джеймс Уэлдон Джонсон утверждали, что черные композиторы должны извлечь выгоду из европейских форм, даже если они исследуют исконную афроамериканскую традицию. Кук сам писал в 1918 году:

“Развитая негритянская музыка только появилась в Америке. Цветной американец ищет себя. Он отбрасывает детские подражания белому человеку. Тщательно изучив мастеров, он научился тому, что такое хорошо, и тому, как творить. У русских он научился находить вдохновение в собственной культуре, это неистощимое богатство фольклорных песен и легенд предоставляет ему материал для сочинений, и в результате он создаст великую музыкальную школу и обогатит музыкальную литературу”

Кук по-прежнему не мог сосредоточиться на “чистой” композиции. Во втором десятилетии XX века он собрал *New York Syncopated Orchestra*, которая позже под именем *Southern Syncopated Orchestra* гастролировала в Европе. Хотя Кук никогда не чувствовал себя уверенно в джазе (импровизация вызывала раздражение у человека с консерваторским образованием), он вывел на первый план звучание Нового Орлеана, и звездным солистом стал приглашенный Куком молодой кларнетист-виртуоз Сидни Беше. Дирижер Эрнест Ансерме, проявивший горячий интерес к раннему джазу, слышал оркестр Кука в 1919 году и с живостью, принесшей ему почетное место в антологиях джазовой критики, провозгласил Беше “гением”, а Кука – “лучшим во всех отношениях”. Еще в 1893 году Антон Рубинштейн предсказал, что негритянские музыканты создадут “новую музыкальную школу” в ближайшие 25–30 лет. Через 25 лет Ансерме увидел в исполнении Беше и Кука “магистраль, по которой завтра устремится человечество”.

Кук не был единственным черным музыкантом, кто после изучения классической музыки вернулся в популярную. Многие черные, получившие классическое образование, сыграли важную роль в раннем джазе, опровергая упрощенческую и расистскую идею, что джаз – исключительно инстинктивное искусство для неграмотных. Уилл Водери в юности работал библиотекарем в оркестрах Филадельфии и Чикаго и подавал надежды как дирижер, но его карьера пошла в гору только после того, как главный шоумэн Бродвея Флоренц Зигфилд нанял его аранжировщиком для своего мюзикла “Капризы”. Джеймс Риз Юроп учился скрипке, но не нашел работы, когда приехал в Нью-Йорк в 1903 году, он стал тапером, театральным дирижером и бэнд-лидером.

Его состоявшие полностью из черных музыкантов *Clef Club Orchestra* и *Hell Fighters* познакомили широкую аудиторию с синкопированной музыкой, которая была уже в двух шагах от джаза. Флетчер Хендерсон, будущий соперник Эллингтона в битве за корону короля свинга, начинал как виртуоз

классического фортепиано, когда приехал в Нью-Йорк работать с Этель Уотерс, и ему пришлось учиться джазовому фортепиано, слушая записи игры Джеймса П. Джонсона. Сам Джонсон, ведущий пианист Гарлема, подавал надежды как композитор, но они воплотились лишь частично. Билли Стрейхорн, позже прославившийся как главный соратник Эллингтона, в юности выделялся композиторским талантом. Он потряс одноклассников Концертом для фортепиано и ударных.

Такой сценарий постоянно повторялся. Родители из среднего класса будут посылать своих сыновей и дочерей в Оберлин, или Фиск, или Национальную консерваторию, надеясь, что те достигнут чудес, которые Дворжак предсказал афроамериканской музыке. Сталкиваясь со стеной предрассудков, молодые талантливые музыканты начнут обращаться к популярным жанрам: сперва движимые разочарованием, потом – амбициями, позже – жаждой славы. Самые молодые примут джаз по праву рождения, они почти не будут думать о негритянских симфониях, старой фантазии Дворжака. Но все же Кук никогда не забывал о своих детских амбициях, которые он лелеял на горе Лукаут. Он продолжал мечтать о “черном Бетховене, насквозь прожженном африканским солнцем”.

Чарлз Айвз

Над сценой бостонского *Symphoy Hall*, одного из крупнейших музыкальных залов Америки, примерно там, где в церкви располагается распятие, написано: “Бетховен”. В нескольких залах рубежа веков имена европейских маэстро нанесены по всей окружности зала, тем самым недвусмысленно утверждая, что эти здания – храмы поклонения импортированным музыкальным иконам. В начале века любой подающий надежды молодой композитор, который приходил в эти залы (наверное, нет необходимости напоминать, что это был белый мужчина – чернокожие не приветствовались, а женщин не принимали всерьез), скорее всего, становился жертвой грустных мыслей. Сам дизайн сооружений восставал против возможности собственной музыкальной традиции. Как может твое имя быть вырезано рядом с именами Бетховена или Грига, когда все доступные места уже заняты? Сам факт, что многие американские композиторы продолжали работать, – признание силы воли человеческого рода.

Чарлз Айвз был одним из таких упрямых молодых людей. Он родился в Новой Англии в хорошей семье потомков фермера, приехавшего в Коннектикут через 15 лет после плавания “Мэйфлауэра”[37]. Дед Чарлза, Джордж Уайт Айвз, и бабка, Сара

Хочкисс Уилкокс Айвз, были связаны с трансценденталистами – лидерами американской интеллектуальной жизни. По слухам, сам Эмерсон однажды ночевал в их доме в Дэнбери. Отцом Чарлза был руководитель духового оркестра Джордж Айвз, о нем известно совсем немного, тем более что воспоминания Айвза – не самый достоверный источник. Невозможно сказать, действительно ли отец одобрял эксперименты сына, но одна хорошо известная байка подтверждается свидетельством очевидца: дирижер заставил промаршировать два духовых оркестра один мимо другого только для того, чтобы насладиться возникшей какофонией. Чарлз также воспоминал, как он и его братья пели старую песню Стивена Фостера *Old Folks at Home* в ми-бемоль мажоре, а Джордж аккомпанировал им в до мажоре.

Чарлз поступил в Йель, изучал композицию у Горацио Паркера и под его руководством сочинил основательную, в духе Дворжака, симфонию в четырех частях. В 1898 году молодой композитор переехал в Нью-Йорк, где работал в страховой компании *Mutual Life Insurance*, играл на органе и дирижировал в Центральной пресвитерианской церкви. Еще подростком он был искусным органистом и эсперименторовал с пространственными эффектами и разными регистрами. В 1902 году Айвз привлек внимание критиков кантатой “Небесная страна” (*The Celestial Country*). *Musical Courier* увидел в произведении “несомненную серьезность намерений и талант композиции”, *Times* назвала новое произведение “демонстрирующим эрудицию и хорошо сделанным”, “живым и мелодичным”. Казалось, Айвзу предназначена выдающаяся карьера. Сначала он бы поучился у какой-нибудь знаменитости в Европе, потом получил бы должность в университете “Лиги плюща”.

Однако через неделю после успешной премьеры Айвз неожиданно оставил работу в церкви и исчез с музыкальной сцены. Почему он так сделал, остается тайной. Возможно, он ждал более восторженного приема своего дебюта. Говорят, на одной из поздних рецензий на “Небесную страну” он нацарапал: “Проклятые неудачи”. А еще биографы предполагают, что у этого спортивного молодого человека, прозванного в Йеле “стремительным”, произошел своего рода мачистский взрыв неуважения к американской классической музыке, которая в его глазах выглядела “кастрированным искусством” – его контролировали женщины-покровительницы, женственные мужчины и модные иностранцы (“педики”, “бабы” и т. п.). Но, вероятнее всего, причина был более прозаической – Айвз утратил веру, когда стало ясно, что наследником Паркера по преподаванию в Йеле будет не он.

Вместо этого Айвз предпочел зарабатывать страхованием жизни и стал признанным экспертом в этой области. Он был сторонником агрессивных продаж, искусным в навязывании покупателям тех полисов, в которых они не нуждались. Сам он не ходил от двери к двери, его работа заключалась в том, чтобы разрабатывать техники продаж, которые потом использовала сеть агентов. Айвз систематизировал свои инновации в брошюре "Сумма ответственности" (*Amount to Carry*), в которой сфера продаж описывалась как "достаточно простая, чтобы быть понятной для многих, но достаточно сложная, чтобы быть ценной для всех!" Айвз указывал каждому агенту, что перед любым потенциальным клиентом нужно вести себя жестко и "вбивать в его сознание великие идеи".

Айвз продолжал писать музыку по вечерам и по выходным, скрывая сочинительство от коллег по бизнесу и никак не уведомляя окружающий мир о своем творчестве. Практически в полной интеллектуальной изоляции он начал американскую музыкальную революцию, отбросив правила, которым его учили в Йеле, или изобретя их заново, уже по-своему. Иногда он отпускал на свободу диссонансы, которые соперничали с шенберговскими. Или, находясь в более легкомысленном настроении, он получал удовольствие от популярной музыки и вообще всего американского. Его музыкальная философия была почти диаметрально противоположна его же философии страхования – он предпочитал мечтать о мире, в котором музыка могла бы свободно циркулировать, не будучи проданной или купленной. "Может быть, музыка еще не родилась, – писал он в "Эссе перед сонатой", текст которого сопровождал его фортепианный шедевр, сонату "Конкорд". – Может быть, никакая музыка еще не была написана или услышана. Может быть, рождение искусства будет происходить в тот момент, когда последний из людей, желающих зарабатывать на жизнь искусством, уйдет навсегда".

Когда же в 1920 году Айвз все-таки предстал перед публикой с сонатой "Конкорд", вокруг него начал возникать миф. Вот он, американский провидец, который изобрел атональность раньше Шенберга. Когда в 1939 году пианист Джон Киркпатрик справился с титанической партитурой и сыграл произведение полностью, Лоуренс Гилмен из *New York Herald Tribune* превознес Айвза как "одного из тех исключительных художников, чье безразличие к популярности так же искренне, как и невероятно". Одобрительно высказался и сам Шенберг: "В этой Стране живет великий Человек – композитор. Он нашел, как сохранить чувство собственного достоинства и учиться (*sic!*). Он отвечает небрежности презрением. Его не заставить принять похвалу или

поношение. Его имя – Айвз”. Позже легенда об Айвзе-инноваторе стала подвергаться критике. Мейнард Соломон утверждал, что Айвз подписывал ноты задним числом для того, чтобы утвердить свое первенство в гонке за атональностью. Гейл Шервуд возразжала, доказав, что композитор экспериментировал со странными гармониями еще в 1890-х.

Независимо от результатов этих споров оригинальность Айвза на самом деле базируется не на эксцентричных аккордах, а на разнородных комбинациях исконно американских звуков. Как Берг и Барток, Айвз метался между фольклорной простотой и диссонансом. “Почему подобную тональность надо отбросить, я не понимаю, – однажды написал Айвз, – и почему она должна постоянно присутствовать, я тоже не понимаю”.

В ранних экспериментальных работах, таких как “С колоколен и гор” (*From the Steeples and the Mountains*) и “Вопрос, оставшийся без ответа” (*The Unanswered Question*), Айвз создал гиперреалистические репродукции повседневных звуковых картин. В первой пьесе колокола звонят с многочисленных деревенских башен, и эхо отвечает им с гор. Во второй нервные, диссонансные приступы противопоставлены чистому и нежному нарастанию и ослаблению звучания струнных, что напоминает бормотание искаженных человеческих голосов на фоне безразличного простора природы. Во Второй симфонии, завершенной около 1909 года, Айвз примиряет старую тевтонскую форму с тем, что музыковед Дж. Питер Беркхолдер называл “мелодии взаймы”: американские гимны, марши, песенки вроде *Massa’s in de Cold Ground, Pig Town Fling, Beulah Land, De Camptown Races, Turkey in the Straw* и *Columbia, The Gem of Ocean*. Все это кружится в водовороте вместе с цитатами из Брамса, Вагнера, Чайковского и самого Дворжака, провокационно поддерживая европейско-американский баланс.

В зрелых серьезных работах, таких как симфония “Праздники”, соната “Конкорд”, Третья и Четвертая симфонии, Айвз выковал формы, которые оказались адекватны его всеамериканскому музыкальному материалу. Вместо того чтобы дисциплинированно формулировать музыкальные идеи в начале пьесы, Айвз следует процессу, который Беркхолдер называл “кумулятивной формой”: темы материализуются из облака возможностей, чтобы потом создать краткое и ослепляющее явление. В Третьей симфонии такое явление принимает форму мелодии гимна *Woodworth*[38], которая решительно звучит в финале. Бурная, властная Четвертая завершается пышной фантазией на тему *Nearer, My God, to Thee*[39].

“Три уголка в Новой Англии”, начатые в 1914-м и

завершенные только в 1929-м, – самое глубокое размышление Айвза на тему американского мифа. Случайно или нет, но именно здесь негритянская музыкальная культура оказалась особенно важна. Айвз намекает на свои намерения в автобиографических “Заметках” и книге “Эссе перед сонатой”, каждая из которых затрагивает взаимоотношения черной и белой музыки. На первый взгляд, аргументы Айвза предсказуемо предвзяты. Отвергая предложенную Дворжаком программу американской музыки, основанной на негритянских мелодиях, Айвз настаивает на том, что спиричуэлс происходят от белых духовных гимнов и негры “гиперболизировали” этот материал. Рэгтайм, пишет Айвз в “Эссе перед сонатой”, “представляет американскую нацию не больше, чем некоторые милые пожилые сенаторы”. Сделать из рэгтайма музыку – все равно что готовить еду из “томатного кетчупа и редьки”.

Затем аргументация Айвза совершает любопытный поворот. Композитор может использовать негритянские или индейские мотивы, если всерьез отождествляет себя с горящим в них духом – “неистово, трансцендентно, неизбежно, бешено”. Нужно обладать такой же страстью к правде, какая руководила аболиционистом Уэнделлом Филипсом, перекричавшим и покрывшим позором фракцию сторонников рабства в бостонском Фэнейл-холле в 1837 году. С другой стороны, композитор должен использовать собственное наследие. Кажется, Айвз имел в виду, что гимны белых *не менее* страстны, чем гимны черных, и певцы всех цветов кожи используют ноты, чтобы выразить душу. В конце Айвз решительно заявляет: “Под рентгеновскими лучами африканская душа выглядит точно так же, как американская”.

Айвз гордился тем фактом, что его семья долгое время поддерживала афроамериканцев. Его дед и бабка помогали “Нормальному и сельскохозяйственному институту” в Хэмптоне – индустриальному учебному заведению для негров и коренных жителей Америки. После Гражданской войны Джордж Айвз и его родители усыновили черного мальчика по имени Генри Андерсон Брукс и отправили его учиться в Хэмптон. Очевидно, что будущий композитор рано услышал рэгтайм, возможно, на Всемирной выставке в Чикаго в 1893 году, когда был там на летних каникулах (кажется, он на день или два опоздал и не увидел провала Дня цветных). Он часто играл спиричуэлс на фортепиано. В какой-то момент он планировал несколько пьес на тему черной Америки, которые должны были включать “Аболиционистов” и инсценировку речи Уэнделла Филипса в Фэнейл-холле.

Этот материал превратился в первую часть “Трех уголков в Новой Англии”. “Сент-Годенс” в Бостонском парке (полковник

Шоу и его цветной полк)" делает предметом повествования барельеф Огастеса Сент-Годенса, изображающий 54-й Массачусетский пехотный полк, одно из первых афро-американских боевых подразделений федералов. Этот полк потерял около ста человек в атаке на крепость конфедератов Форт-Вагнер в 1863 году. В начале партитуры Айвз опубликовал собственное стихотворение, где описал "лица душ", которые, преодолевая боль, маршировали к свободе, ведомые "барабанным боем их общего сердца". Трудно понять, какая именно мелодия в "Сент-Годенс" представляет душу черного солдата или белого офицера, но тот факт, что сам композитор иногда называл это произведение "Черный марш", свидетельствует – главным героем бы Цветной полк.

Партитура "Трех уголков в Новой Англии" хранится в музыкальной библиотеке Йельского университета. Обилие поправок, дополнений, исправлений демонстрирует буйный метод работы композитора. Уже в последний момент Айвза озаряет: он решает добавить нежный, облачный, парящий шестизвучный аккорд в самое начало произведения. Аккорд сплавляет трезвучия ля минор и ре-диез минор, и так же, как в "Саломее" и "Весне священной", тритонный разрыв между ними намекает на неразрешенный и, может быть, неразрешимый конфликт – в этом случае, наверное, речь идет о самой Гражданской войне. Из тумана звуков возникает разнообразие гимнов и песен, и среди них первенствуют мелодии, которые вызывают ассоциации с афроамериканской музыкой. Сразу появляются две песни Стивена Фостера – *Old Black Joe* и *Massa's in de Cold Ground*, позже – *The Battle Cry of Freedom, Marching Through Georgia*, взрыв рэгтайма и *Deep River*. "Белые" мелодии подаются сдержанно, подчеркивая новоанглийские добродетели полковника Шоу. *Deep River*, мощнейший спиричуэлс, звучит у валторн благородно и одиноко.

Смешение звучаний музыковед Дениз фон Глан описала как оркестровое воссоздание самоубийственной осады Форт-Вагнера Цветным полком. До-мажорный аккорд пронзается диссонирующим си: полковник Шоу сражен пулей, он кричит: "Вперед, пятьдесят четвертый!" Мотив "сплочения вокруг флага" из "Плача битвы за свободу" перекрывает спотыкающийся, прерывающийся марш; сержант Уильям Карни – первый афроамериканец, который был награжден медалью за отвагу, – держит флаг над сражающимися. В возникающей тишине еще раз звучат "Старый черный Джо" и "Господин в сырой земле", переходя в короткую блюзовую жалобу солирующей скрипки. И неясное "Аминь" в финале – наверное, это похоронная процессия

поднимается по ступеням церкви.

Что мы слышим? Действительно ли Айвз считает, что черные солдаты Гражданской войны шли в бой с пением *Hear dat mournful sound*?[40] Видимо, нет. Как следует из названия, сочинение вдохновлено не столько самой битвой, сколько скульптурой Сент-Годенса в ее честь. Полк Шоу, каким его увидел Сент-Годенс и, позже, Айвз. Мы смотрим в прошлое глазами янки рубежа веков, который не мог петь, как пели черные солдаты. Когда он думает о неграх, на ум приходят песни Фостера и анахроничные интонации рэгтайма. Но, раздробив банальные ассоциации на фрагменты, Айвз приблизился к источнику. Кажется, он разглядел будущее черной музыки: грубый кантри-блюз Скипа Джеймса, мечтательные аккорды симфонического джаза Эллингтона, “звуковые полотна” Джона Колтрейна. Подобное сходство может быть случайным, но метод Айвза заключался в том, чтобы планировать случайности. Айвз не мог отстоять монолитность собственной точки зрения. Вместо этого он создал своего рода открытую комнату для прослушивания, пространство несмолкающего эха.

Век джаза

Айвз мудро дождался 1920 года, чтобы появиться на публике со своим новым трансценденталистским стилем. Десятью годами ранее его работа не произвела бы впечатления на слушателей, выросших на ценностях “позолоченного века”. Но в эпоху “бурных двадцатых” возникло то, что музыковед Кэрол Оджа назвала “рыночной площадью модернизма”, – аудитория оказалась более восприимчива к разрушительным звукам.

Каркающие глиссандо тромбона господствуют на записи *Livery Stable Blues* в исполнении *Original Dixieland Jazz Band*, ставшей в 1917 году первой джазовой пластинкой и вызвавшей интерес всей страны. Примерно в то же время публика аплодировала иммигранту с Украины, пианисту и композитору Лео Орнстайну, известному как “Орнстайн – ужас клавиатуры”. Он предлагал аудитории дикие диссонансы и небрежную виртуозность. Самым сильным эффектом Орнстайна, изобретенным на пару с калифорнийским экспериментатором Генри Кауэллом, был “кластер”, в котором три или более ноты играли рукой, кулаком или предплечьем. С именем Орнстайна связаны ранние формы массовой истерии, которая позже сопровождала Бенни Гудмена, Фрэнка Синатру и *The Beatles*. Рассказывали, как толпа “заполняла коридоры, в антрактах взбиралась на сцену и там цеплялась за стены, органные трубы,

лестницы, заполняла любую нишу, откуда можно было смотреть”.

Из пристойного европоцентричного детства американская музыка перешла в бурную юность. В своей книге “Создавая современную музыку” Оджа сравнивает нескольких ведущих композиторов с “пассажирами, которые озадаченно выходят из метро и озираются, пытаясь понять, где находятся”. Некоторые освоили стратегию авангардистской атаки, выстреливая такими диссонансами и ударными тембрами, которые превосходили самые необычные сочетания звуков Стравинского и венцев. Их прозвали “ультрамодернистами”. Другие стремились втереться в доверие к публике, приправляя оперы и симфонии крупицами джаза. На другой стороне шаткого водораздела между поп-музыкой и классикой обосновались молодые бродвейские мастера – Ирвинг Берлин, Джером Керн, Ричард Роджерс, Коул Портер и Джордж Гершвин заимствовали приемы большой оперы и современной музыки, чтобы создать новый тип музыкального театра со сквозной формой. Конечно, они тоже были частью манхэттенской “модернистской рыночной площади”. В то же время Луи Армстронг, Дюк Эллингтон, Сидни Беше, Флетчер Хендерсон, Бикс Бейдербек и Пол Уайтмен среди прочих закладывали основы джазового искусства. Почти все они родились около 1900 года и господствовали в американской музыке многие десятилетия.

Эдгар Варез, предводитель ультрамодернистов, позже вспоминал: “Я стал своего рода дьявольским Парсифалем, который ищет не Святой Грааль, а бомбу, что взорвет музыкальный мир и впустит все звуки – звуки, которые до сих пор, даже сегодня, называют шумом”. Варез родился в 1883-м и приехал в Нью-Йорк из самого средоточия парижского авангарда, где покровительствовал оккультным сборищам розенкрейцеров, интересовавшихся Дебюсси и Сати. Какое-то время он писал в стиле, который можно назвать “между Дебюсси и Штраусом”, ноты его ранних произведений позже сгорели в пожаре, а потом он заинтересовался итальянским футуризмом и его “искусством шума”. В 1915 году, освобожденный из французской армии по медицинским показаниям, он решил попытать счастья в Нью-Йорке. Здесь он столкнулся с космополитическим сообществом художников, местных и экспатов, создававших отчетливо американский авангард, интуитивный по замыслу и яркий по выражению. Среди них были Франсис Пикабиа и Марсель Дюшан, создававшие искусство из повседневных объектов и эротизированных машин. Американский критик Пол Розенфелд, в 1920-е и 1930-е – высокопарный защитник музыкального авангарда, называл этих художников олицетворением

“мистицизма небоскребов”, подразумевая “чувство единства жизни, поданное через формы и способы выражения индустриальной цивилизации с ее пылающими огнями, пронзительными шумами, компактными и синтетическими материалами, ощущением сильнейшего напряжения, динамизмом, жестокостью, а также поразительной точностью”.

Музыка Вареза многим обязана жестким гармониям и возбуждающим ритмам “Весны священной”, но малейшие следы фольклорной или популярной мелодии из нее хирургически удалены. Его первая большая американская работа называлась “Америки” и представляла собой гигантское симфоническое полотно, созданное в 1919–1922-м. Оно копирует звуки и ритмы Нью-Йорка по берегам Гудзона и в районе Бруклинского моста – шум транспорта и рев сирен. Оркестр состоял из 22 деревянных и 29 медных духовых, 66 струнных и огромной батареи ударных, на которой должны были играть девять или десять исполнителей. Подобно Шенбергу в его ранний атональный период, Варез разобрал на части язык и форму, создав из них поток переживаний, но не предложил взамен лирики. Он кромсал темы, разрушал ритмы, аккорды кричали вне связей с эмоциями, историей, будущим.

Когда Варез представил свою неистовую музыку публике, случилось то, чего мало кто ждал. Публике понравилось. По меньшей мере эта музыка развлекла. Леопольд Стоковский, дирижер с ненасытным любопытством и безупречным умением произвести эффект, исполнил “Америки” со своим шикарным Филадельфийским оркестром в 1926 году, а через год включил в программу столь же пугающую “Аркану”. Исполнения проходили в филадельфийской Академии музыки и “Карнеги-холле”. Пресса возбужденно писала про использование в “Америках” сирены нью-йоркской пожарной службы. У карикатуристов наступил праздник. Варез приобрел налет светскости, становясь, по выражению Оджи, “модернистом, пользующимся успехом у дам”. Действительно, благосклонность судьбы уже сделала капризного красавца-композитора актером в нескольких немых фильмах, включая “Доктора Джекила и мистера Хайда”, где он сыграл аристократа, убивающего жену отравленным кольцом.

Еще громче заголовки приветствовали Джорджа Антейла, уроженца Трентона, штат Нью-Джерси. Он стремился стать новым Стравинским или, если не получится, хотя бы новым Орнстайном. Антейл завоевал славу в послевоенном Париже, исполняя произведения с названиями вроде “Соната аэроплана” или “Дикая соната”. Им восхищались Эзра Паунд, Джеймс Джойс и другие писатели-модернисты, но Стравинского его музыка не

впечатлила. На одном из концертов случился скандал, подобный тому, что произошел на премьере “Весны священной”, но позже выяснилось, что скандал был затеян специально для режиссера Марселя Лерье, которому для триллера “Бесчеловечная” нужна была сцена взбешенной толпы.

В 1927 году Антейл предложил свои произведения “Карнеги-холлу” – программа была в равной мере джазовой и ультрамодернистской. Сначала оркестр У. К. Хэнди играл “Джазовую симфонию” перед картиной, на которой негритянская пара танцевала чарльстон – мужчина держит женщину за ягодицы. Затем на сцене появились десять фортепиано, промышленные вентиляторы, сирена и разнообразные шумовые инструменты для исполнения “Механического балета”, передразнивавшего “Свадебку”. Когда половина этой пьесы была исполнена, критик и композитор Димс Тейлор, к всеобщему веселью, поднял привязанный к трости носовой платок и помахал им: “Я сдаюсь”. “Ожидавшихся на концерте Джорджа Антейла волнений не случилось – сенсации не произошло”, – сообщал газетный заголовок на следующее утро. Позже Антейл перебрался в Голливуд, где писал музыку для кино, в частности к фильмам Сесила да Милля “Человек с равнины” и “Флибустьер”.

Между идеалом модернизма как антитезы массовой культуре и рыночной реальностью Америки, где все что угодно можно купить и продать, наметился раскол. Карл Раггл з, один из самых суровых ультрамодернистов, мучился из-за этого противоречия. Он написал немного работ, но каждая из них обладала твердостью и грубостью гранита. Его оркестровый шедевр *Sun-Treader* – одна из самых бурно обсуждаемых атональных работ, принципиальная, как Пятая симфония Бетховена. Если Варез напоминает раннего Стравинского без фольклорных мотивов, то Раггл з – Айвза без мелодий.

Раггл з и Варез объединили усилия для создания Международной гильдии композиторов, которая ставила целью исполнение сложной музыки вне коммерческих ограничений. Когда кто-то радостно замечал, что один из концертов собрал полный зал, Раггл з обвинял себя в организации “ресторанного обслуживания публики”. Как часто бывает у модернистов, революционные импульсы шли рука об руку с нетерпимостью и чувством обиды. В разговорах между собой Раггл з и Варез ворчали, что консюмеризм и вульгарность разрушают Америку, и в этом композиторы были склонны обвинять евреев и негров.

Несмотря на отвратительные расовые представления основателей, Международная гильдия композиторов дала редкую возможность одному черному совершить прорыв. Уильям Стилл

Грант, уроженец Миссисипи, разрывался между занятиями классической музыкой и работой в студии *Okeh Records*, какое-то время учился у Вареза, и его песенный цикл *Levee Land* появился в программе Гильдии в 1926 году. Написанный специально для гарлемской театральной звезды Флоренс Миллс, цикл основывался на двух отчетливых и естественным образом скоординированных ходах: в то время как певица исполняла вокальную партию в классическом блюзовом стиле, оркестр окружал ее бурлящей, нестройной гармонией, включавшей политональные аккорды, подобные тем, что Айвз использовал в "Трех уголках Новой Англии". Пятью годами позже "Афроамериканская симфония" Стилла была исполнена филармоническим оркестром Рочестера, и чернокожий композитор окончательно обрел свое место в американской классической музыке.

Вирджил Томсон сам по себе был музыкальным направлением. Утонченный выпускник Гарварда родом из Канзас-Сити, он испробовал разнообразные течения современной музыки, но не стал приверженцем ни одного из них. С 1925 по 1940 год он жил в Париже, следил за творчеством Стравинского, "Шестерки" и особенно Эрика Сати. Томсону было суждено стать американским двойником Сати с его обманчивой наивностью. Сати использовал мелодии кабаре и водевильные танцы, ноты Томсона были наполнены отборной американской музыкой – гимны из воскресных школ, деревенские марши, ленивые вальсы, которые так хорошо летним вечером с эстрады исполняет оркестр.

У эстетики Томсона было что-то общее с творческими принципами Айвза – за вычетом хаотического, визионерского элемента. Америка оставалась в стороне, в призрачной дали. В Париже общительный молодой композитор подружился с несколькими ведущими модернистами и в 1927 году начал сотрудничать с Гертрудой Стайн, еще одной беженкой из сердца Америки. Тщательно упрощенная музыка Томсона встретилась с такой же тщательной невнятицей образов Стайн, и это оказалось привлекательно. Каждая половина уравнения выявила неожиданные качества в другой – чувствительную странность музыки и элегическое тепло слов.

В опере Стайн и Томсона "Четверо святых в трех актах" нет сюжета как такового, только непрерывный ряд картин, изображающих непонятный язык жизни испанских святых:

> Знать, знать, любить ее так
> Четверо святых готовятся к святым.

Это делает хорошо рыбой.
Четверо святых это делает это хорошо рыба[41].

В изложении Томсона эти загадки становятся обезоруживающе конкретными и обыденными, словно их поют школьники с помрачением рассудка. Гармонии как будто из простейшего учебника – Джон Кейдж в исследовании музыки Томсона насчитал 111 последовательностей тоники и доминанты, но они используются с такой интеллектуальной отстраненностью, что на ум приходят кубистская структура и сюрреалистический коллаж.

“Четверо святых” были поставлены в 1934 году, причем не в салоне или оперном театре, а на Бродвее. Всеобщее внимание на премьере привлекло то, что все исполнители были афроамериканцами. Томсон не писал музыку специально для чернокожих исполнителей, но в 1933 году, увидев черного певца Джимми Дэниэлса в гарлемском клубе, он решил придать опере “негритянский” оттенок. Возможно, благодаря экзотическому расовому обаянию “Четверо святых” неожиданно стали хитом и были показаны 60 раз. Утонченные горожане распевали необычные мелодии, такие как *Pigeons on the Grass Alas*. Джеймс Тербер невозмутимо писал в *New Yorker*: “Голуби определенно не увы. У них нет ничего общего с “увы” и ничего общего с “ура” (даже если вы привязываете к ним красные, белые и синие ленточки и выпускаете на духовых концертах), у них нет ничего общего с “пощади меня” или “не правда ли, как это мило”. Как это раньше произошло с Антейлом, Томсон обнаружил, что импульсивного внимания прессы недостаточно для успешной карьеры. Когда увлечение “Святыми” прошло, выяснилось, что Томсон даже не может опубликовать произведение. В качестве последнего средства спасения он занялся музыкальной критикой – чтобы публика не забывала его имя.

Оглядываясь назад, нужно признать, что решение Томсона использовать только чернокожих исполнителей было в большей степени коммерческим расчетом, чем музыкальной необходимостью. Некоторые из объяснений композитора звучали снисходительно, почти расистски. Позже он говорил: “Негры очень легко играют самих себя. Они живут на поверхности своего сознания”. Афроамериканские певцы могли придать смысл бессмысленным стихам Стайн, потому что не понимали, что не в состоянии их осмыслить. Биограф Томсона Энтони Томмазини писал: “Томсон дал черным артистам беспрецедентную возможность разрушить стереотипы и изобразить испанских

святых в элегантной исторической постановке. Тем не менее цвет их кожи был до известной степени использован, чтобы замарать изысканный белый мир оперы". Неудивительно, что "Четверо святых" не могли всерьез отвечать запросам публики, все больше влюблявшейся в афроамериканскую музыку. Может быть, Томсон оказался тем, кто существовал на поверхности своего сознания.

"Джаз – это не Америка, – сказал Варез в 1928 году, – это негритянский продукт, эксплуатируемый евреями". Если оставить в стороне расистскую враждебность, то это утверждение не так уж несправедливо: значительная часть музыки, которую белая аудитория 1920-х считала джазом, вышла из-под пера композиторов-евреев. Джером Керн, Джордж Гершвин, Ирвинг Берлин и Ричард Роджерс происходили из европейских или русских еврейских семей и в изобилии использовали афроамериканский материал. Исследователи обнаружили удивительные пути пересечения между афроамериканской и восточноевропейской музыкой. Но, при всем уважении к Варезу, нужно признать, что музыка Керна и Гершвина была американской – как раз потому, что смешивала культуры и жанры творчески, ничто из них не подвергая дискриминации.

Возможно, привязанность американских евреев к черной музыке была основана на генетической памяти о страданиях. Ветхозаветные метафоры звучат во всех афроамериканских спиричуэлс: "Скажи старому Фараону: отпусти народ мой" (*Tell old Pharaoh / Let my people go*), "Иезекииль увидел колесо времени, колесо в середине колеса" (*Ezekiel saw de wheel of time / Wheel in de middle of a wheel*), "Глубокая река, мой дом за Иорданом" (*Deep river, my home is over Jordan*). Композитор Констант Ламберт в книге "Эй, музыка!" (1934) оказался одним из первых, кто заговорил о "связи между изгнанными и преследуемыми евреями и изгнанными и преследуемыми неграми". Подобный расовый детерминизм легко оказывался агрессивным: Ламберт говорит, что евреи "перехватили у негров инициативу", что они лишили афроамериканский материал его чистой, примитивной энергии и наделили ненужной сложностью. Афроамериканцы иногда утверждали то же самое: Скотт Джоплин упорно придерживался мнения, что Ирвинг Берлин украл *Alexander's Ragtime Band* из "Тримониши", а Уильям Грант Стил обвинял в плагиате Гершвина. Но мелкими ссорами не исчерпывается реальная картина музыкальной жизни Нью-Йорка 1920–30-х годов: еврейские, черные и даже белые композиторы работали бок о бок, обмениваясь идеями, заимствуя темы, присваивая прошлое и обеспечивая настоящее.

В декабре 1927 года в Нью-Йорке на премьере "Плавучего

театра” Керна в новом роскошном театре Зигфельда публика была потрясена первой же сценой, бесконечно далекой от театра, от танцующих девушек и остроумных диалогов, какими были знаменитые шоу Зигфельда. Занавес поднялся. Слева на сцене стоял плавучий театр “Цветок хлопка”, справа чернокожие рабочие разгружали кипы хлопка и пели: “Все негры работают на Миссисипи, / Все негры работают, пока белый человек играет”[42]. Если, по словам Марвы Гриффин Картер, мюзиклы Уилла Мэриона Кука на рубеже веков “наносили враждебные уколы” белым слушателям, то Керн и его либреттист Оскар Хаммерстайн-второй дали им пощечину.

Еще более рискованным был эпизод, действие которого происходило на Всемирной Колумбовской выставке в Чикаго в 1893 году. Черные певцы в боевых нарядах исполняют совершенно африканский по звучанию номер “В Дагомее” (так назывался мюзикл Кука), а затем признаются, что они родом с Эй-авеню в Нью-Йорке. Дуглас жаловался, что организаторы выставки привезли африканских музыкантов “изображать обезьян”, а либретто Хаммерштейна предельно ясно говорит, как черная культура была использована, чтобы утолить страсть белой аудитории к экзотике.

“Плавучий театр” мог бы стать шедевром социальной сатиры и восхитительным театральным произведением. Но, как указывает музыковед Реймонд Кнапп, полнее воплотить столь острую тему вряд ли было возможно, и все чернокожие персонажи оказались на второстепенных ролях, на обочине повествования. Страдания афроамериканцев стали своего рода частью декорации, фоном несчастья.

Но хотя “Плавучий театр” и не исследовал расовые отношения, мюзикл показал американскую музыку с высоты птичьего полета. Первое, что вы слышите, – ревущий, грозный минорный аккорд в духе Верди или Пуччини. Этот оперный жест быстро исчезает в моментальном смешении популярных стилей: мелодии *Tin Pan Alley*, простонародный блюз, бренчание банджо, песенки Герберта и Салливана, марши Соузы, водевильная скороговорка, музыка для танца живота. Одну из песен “Плавучего театра” знают все – *Ol’ Man River*, и это, конечно, благодаря Полю Робсону. “Плавучий театр” был не только первым значительным американским мюзиклом, но и первым мюзиклом, где черные исполняли хиты. Робсон фактически стал еще одним композитором этой песни, превратив меланхоличную, полную покорности мелодию в гимн духовной мощи. Позже он изменил строчку “Я устал жить и боюсь умереть” (*Ah’m tired of livin’ an’ scared of dyin’*) на “Я должен бороться, пока не умер” (*I must keep*

fightin' until I'm dyin').

Скромно аккомпанируя столь благородным голосам, Керн рассказал белой Америке, что черная музыка – это больше, чем подпрыгивающие синкопы. За жизнерадостной внешностью "Плавучего театра" зрела сила блюза.

Гершвин

"Я часто слышу музыку в самом сердце шума, – говорил Джордж Гершвин, объясняя происхождение "Рапсодии в стиле блюз". Воплощая Эру джаза каждой клеткой своей утонченной натуры, Гершвин был совершенным феноменом американской музыки первой половины XX века, человеком, в котором противоречивые тенденции эпохи достигли сладчайшей гармонии.

Гершвин вырос на Манхэттене, в Нижнем Ист-Сайде, этом перегретом плавильном котле, где перемешались русская, восточноевропейская, еврейская, афроамериканская культуры и американский мэйнстрим. Гершвин испытал то, что позже назвал "вспышкой откровения", на спортплощадке 25-й средней школы – в разгар игры в мяч с другими детьми он застыл, услышав, как какой-то ученик играет "Юмореску" Дворжака. Здесь есть пикантная историческая параллель, потому что для "Юморески" Дворжак использовал "Танцы американских плантаций" своего юного ученика Мориса Арнольда, одного из тех многообещающих черных композиторов, которые исчезли со сцены.

Для мечтавшего играть на фортепиано выходца из среднего класса жизнь в Нижнем Ист-Сайде была непростой. Ранние биографы Гершвина, желая подчеркнуть "американскость" своего героя, уделяли особое внимание его хулиганству и даже неладам с законом: он катался на роликовой доске, пропускал школу, участвовал в уличных драках, воровал. Писали, что маленький Гершвин, однажды случайно столкнувшись с музыкой, никогда не занимался ею усердно. Хотя на самом деле мальчик бесконечно занимался и постоянно ходил на концерты в колледж Купер-Юнион, концертный зал Эолиан-холл и зал Уонамейкера (в том самом универмаге, где Штраус дирижировал своей музыкой в 1904 году). Детские альбомы Гершвина – их можно найти в музыкальной коллекции Библиотеки Конгресса – заполнены изображениями любимых пианистов и композиторов. В таких же альбомах других мальчиков привычнее увидеть спортивных знаменитостей и пин-ап-девушек.

Первым важным учителем Гершвина был Чарльз Хамбицер, который познакомил Джорджа с музыкой Дебюсси, Равеля и,

возможно, раннего Шенберга. Позже Гершвин прошел основательный курс теории с венгерским эмигрантом Эдвардом Киленьи, который сказал своему ученику, что тот скорее добьется успеха в популярной музыке, чем в классической. Киленьи тоже был знаком с Шенбергом и, очевидно, учил Гершвина в соответствии с “Наукой о гармонии”. Еще подростком Гершвин начал работать пианистом в музыкальном издательстве Джерома Ремика и с помощью Уилла Водери, чернокожего аранжировщика из театра Зигфилда, получил работу на Бродвее. Его первый успех как автора песен – и самый значительный, если считать по проданным пластинкам – пришелся на 1919 год, когда красивший черной краской лицо певец Эл Джолсон исполнил *Swanee*, развеселую песенку в южном стиле.

Классический ранний Гершвин – *The Man I Love, ‘S Wonderful, Fascinating Rhythm* – возвестил о новой утонченности американской популярной песни. Часто простая мелодическая формула повторяется на более сложном гармоническом фоне. В “Это прекрасно” мелодия припева состоит из повторяющейся три раза подряд нисходящей терции, за которой следует нисходящая квинта, и они создают общий аккорд. Нет ничего проще и, возможно, скучнее. Это всего лишь сигнал, подобно мелодии, звучащей, когда закрываются двери метро. Чудо заключается в гармонизации: терция становится осью изящной карусели, на которой кружатся мажор, минор, доминантсептаккорд и уменьшенный септаккорд.

“Очаровывающий ритм” – опыт со звуковыми трюками. В четырехдольном метре разворачиваются три беспорядочные мелодические фразы на шесть восьмых и одной восьмой паузы. Суть в том, что каждая фраза на восьмую короче такта, вокальная партия соскальзывает с основного метра и появляются ритмические излишки. Так что 32 удара метрической пульсации делятся на три группы по семь и одну – в одиннадцать ударов.

Свою первую экспедицию на территорию черной музыки Гершвин совершил в 1922 году, написав оперу-водевиль *Blue Monday*. Действие происходит на 135-й улице в Гарлеме. Короткая одноактная опера рассказывает о женщине, которая застрелила мужчину, потому что тот плохо с ней обращался, по крайней мере она так думает. У арий нет живости лучших мелодий Гершвина, в опере неуклюже перемешаны приемы европейской оперетты, еврейского музыкального театра и черных мюзиклов вроде “В Дагомее” Кука. Шоу было предельно нарочитым: белые актеры играли в черном гриме, а мягко звучащий джазовый оркестр Пола Уайтмена воспроизводил что-то совсем непохожее на аутентичный гарлемский саунд. Но Гершвин постепенно учился,

одновременно экспериментируя с богатыми вокальными партиями в оперном духе и ритмически гибкими мелодическими линиями, которые имитировали джазовое пианино и блюз.

Гершвину было интересно то, что делают европейские модернисты и манхэттенские ультрамодернисты, и он регулярно посещал концерты Международной гильдии композиторов и других исполнителей новой музыки. В 1922 году он слышал, как необычная канадская меццо-сопрано Эва Готье поет Равеля и Стравинского, а в феврале 1925-го присутствовал на американской премьере шенберговского “Лунного Пьеро”. В ноябре того же года состоялся его официальный дебют в “высоколобой” музыке – Гершвин аккомпанировал Готье, исполняющей Керна, Берлина и его собственные песни. Он развлек зрителей и продемонстрировал собственное знание классики, вставив фразу из “Шахерезады” Римского-Корсакова в *Do It Again*.

Гершвин получил приглашение написать оркестровое произведение для Уайтмена, который готовил для Эолиан-холла программу “Эксперименты в современной музыке”. Руководитель оркестра, он играл на альте в симфонических составах Денвера и Сан-Франциско и своей миссией считал придать джазу едва ли не классическую респектабельность. Задачей “Эксперимента”, продемонстрированного 12 февраля 1924 года в Эолиан-холле, было показать “значительный прогресс, который произошел в популярной музыке с момента появления дисгармоничного джаза из ниоткуда десять лет назад, до превращения в по-настоящему мелодичную сегодняшнюю музыку”. Вечер начался с буйных глиссандо *Livery Stable Blues* и странным образом завершился “Торжественным и церемониальным маршем № 1” Элгара. Как писал в рецензии Димс Тейлор, если участники хотели вывести джаз “за пределы кухни”, то в результате он обосновался на веранде с мадерой и сигарами.

Посередине, одной ногой на кухне, другой в салоне, расположилась “Рапсодия в стиле блюз”. Знаменитое начало произведения – апатичная трель кларнета, которая превращается в столь же ленивый пассаж, а потом становится необычно элегантным и совсем не буйным глиссандо. Достигнув верхнего си-бемоль, кларнет прогуливается по синкопированной гамме, опираясь на пониженную седьмую ступень. Мелодия танцует на той же лестнице, по которой, покачиваясь, взбирался кларнет, и заканчивается на том же фа, с которого началась пьеса, – типичная гершвиновская симметрия.

Становится очевидной двусмысленность: иногда пониженная септима звучит как блюзовая нота, иногда она воспринимается

как часть строгого доминантсептаккорда, который создает эффект смещения в соседнюю тональность. “Рапсодия” разыгрывается как головокружительная последовательность модуляций: совершенно рахманиновская любовная тема в середине произведения заканчивается в ми мажоре, на расстоянии тритона от начального си-бемоль. Эта тема тоже усеяна чуждыми для нее блюзовыми нотами, что придает рахманиновскому звучанию своеобразную фамильярность, а гармония тем временем возвращается к исходной точке через вторую череду модуляций.

Когда прозвучал последний аккорд, в зале начался экстаз. В Эолиан-холле сидели такие знаменитости из мира классической музыки, как Стоковский, Леопольд Годовский, Яша Хейфец, Фриц Крейслер и сам Рахманинов, и все они практически единодушно провозгласили Гершвина новой белой надеждой американской музыки. Когда четыре года спустя Гершвин отправился в Европу, он встретил там почитателей еще более высокого уровня: Стравинского, Равеля, четверых участников “Шестерки”, Прокофьева, Вайля, Шенберга и Берга. Ни один американский композитор не получал такого международного признания.

В Европе Гершвина сильнее всех очаровал Берг. Легендарная встреча композиторов в Вене – та самая, на которой Берг сказал: “Г-н Гершвин, музыка – это музыка”, – возможно, указала Гершвину на что-то новое, на более глубокий синтез по сравнению с тем, которого он успел достичь. В поезде Вена-Париж он изучал ноты “Лирической сюиты”, и на нескольких вечерах, организованных в Париже в его честь, просил квартет Колиша играть это произведение – без сомнения, к удивлению аплодирующей толпы. Вернувшись в Нью-Йорк, Гершвин повесил подписанную фотографию Берга в своей комнате рядом с фотографией боксера Джека Демпси и боксерской грушей.

Европейскими впечатлениями переполнены балетные интонации поэмы “Американец в Париже”, которую Гершвин начал набрасывать во время поездки в 1928 году и завершил после возвращения. Если “Рапсодия” с ее чередованием роскошных мелодий и интенсивных переходных фрагментов была предсказуема по форме, то “Американец в Париже” демонстрирует более уверенное использование большой формы. Мелодии калейдоскопически развиваются и скапливаются в причудливо диссонансных политональных комбинациях. Но поверхность сверкает чистотой, и слушатель может следовать за каждой джазовой арией, рвущейся сквозь схватку.

У Гершвина были основательные знания, но он чувствовал себя неуверенно из-за своего образования и при встрече просил совета почти у каждого известного композитора. Говорят,

однажды он обратился к Стравинскому, который спросил, сколько Гершвин зарабатывает (от 100 до 200 тысяч долларов), и сказал: “В таком случае я должен учиться вместе с вами”. Увы, это, скорее всего, выдумка: тот же самый анекдот рассказывают о Гершвине и Равеле. Как пишет Ховард Поллок в авторитетной биографии Гершвина, композитор даже прославившись старался совершенствовать технику. В 1932 году он записался на курс эмигранта из России композитора и теоретика Иосифа Шиллингера, создавшего систему симметричных ладов, ритмики и аккордики. Записи Гершвина демонстрируют многочисленные опыты построения диссонансных аккордов в гармонических последовательностях.

Со времен *Swanee* и *Blue Monday* Гершвин путешествовал среди диатонических, блюзовых, клезмерских, целотонных и хроматических ладов. Теперь у него был метод – каркас, на котором сплетался полномасштабный дизайн. В записных книжках того времени уже начинает обретать форму “Порги и Бесс”.

Идея написать полномасштабную оперу занимала Гершвина долгие годы. Покровитель искусств Отто Кан (председатель правления “Метрополитен-опера”, пропагандист культуры Эры джаза, старый друг Рихарда Штрауса) подталкивал его, приглашая написать джазовую гранд-оперу. Гершвин тем не менее решил, что певцы “Метрополитен” никогда не овладеют таким материалом – настоящая джазовая опера может быть исполнена только черными.

Роман Дюбоса Хейворда “Порги” давно интересовал Гершвина в качестве основы для сюжета. Уладив проблему авторских прав, он приступил к работе над оперой. Это – история о нищем калеке с неукротимым желанием воплотить мечты в жизнь. Он влюбляется в Бесс. Она отвечает взаимностью, но становится жертвой страстей и манипуляций других мужчин. История заканчивается на ноте страха и надежды: Бесс отправляется в Нью-Йорк с бездельником и наркоторговцем Спортингом Лайфом, и Порги решает следовать за ней… Позже Гершвин сказал, что любит эту историю за сочетание юмора и драмы, оно позволило ему переключаться от бродвейских вокально-танцевальных номеров к вокально-симфонической манере в стиле “Воццека”. Его целью было “обратиться ко многим, а не только к образованному меньшинству”, его амбиции простирались дальше обычного бродвейского ревю. Гершвин потратил на оперу 18 месяцев, собственноручно выписывая все оркестровые партии, чтобы иметь доказательную базу для прессы. “Порги” начинается со взрыва звуков оркестра и хора, и этим

Гершвин демонстрирует, чему он научился во время экспериментов с современной музыкой. Сначала появляются типично рапсодийные фанфары, восходящий пассаж, затем трель. Она прокладывает путь энергичному остинато из двух аккордов, которое звучит как популярная версия дрожащего чередования аккордов в финале “Воццека”. Затем оркестр смолкает, и звучит расстроенное барное пианино – сложный трюк, имитирующий сцену в таверне из “Воццека”. Начинается величественное *crescendo*: хор скандирует неопримитивистское “да-ду-да”, оркестр слой за слоем кладет диссонансные гармонии. Кульминация приносит пронзительный гармонический комплекс в семь или восемь нот, разделенных на доминантсептаккорд в ключе до в басах и до-диез-минорные арпеджио в среднем регистре. Вероятно, Гершвин собрал эту музыку из обертоновых рядов, как он делал в своих записных книжках времен занятий у Шиллингера.

Музыка затихает в летней, влажной тишине, новое остинато счередующихся септаккордов снова напоминает о “Воццеке” – там, где Мари поет своему ребенку “Баюшки-баю” (*Eia popeia*). Гершвин, утешая колыбельной, использует те же гармонии. Ребенок с Нижнего Ист-Сайда чувствует опасность, боится потерять себя в европейских загадках, но нет причины беспокоиться. Мы слушаем одну из самых любимых мелодий XX века: *Summertime, and the living is easy*.

Партитура строится вокруг смешений простоты и сложности, но простота всегда побеждает. В записных книжках Гершвин отметил несколько правил, которые бы никогда не сработали для Берга: “Мелодично. Ничего нейтрального. Предельная простота. Прямота”.

От других классических театральных работ того времени “Порги и Бесс” решительно отличает то, что партитура предполагает значительную свободу интерпретации. Когда аккорды *Summertime* начинают убаюкивать, они образуют пространство, в котором талантливая исполнительница может двигаться куда хочет. Она может менять высоту звука, украшать, менять интервалы. Билли Холидей и Сидней Беше создали собственное *Summertime*, Майлз Дэвис в альбоме “Порги и Бесс” (1958) фактически отказался от аккордов Гершвина и оставил только мелодию. Подобная свобода выражения позволена и в других фрагментах оперы: “Бесс, теперь ты моя” (*Bess, You Is My Woman Now*), “Моего мужчины сейчас нет” (*My Man’s Gone Now*) и “Вовсе не обязательно” (*It Ain’t Necessarily So*). Когда на премьере Джон У. Баббл спел “Вовсе не обязательно” с безрассудным шиком, он разозлил образованных певцов, но его защитил

Гершвин.

Убежденный в успехе, Гершвин представил “Порги и Бесс” публике осенью 1935 года. К его удивлению – а он привык к тому, что его любили, – опера была встречена критикой и коммерческим неуспехом. “Порги” прошла на Бродвее 124 раза – значительное число показов для оперы, но недостаточное для возмещения расходов. Люди не могли понять, создал ли Гершвин оперу или музыкальное шоу: некоторые любители театра жаловались, что оркестровые пассажи и бурные речитативы занимают место хитов, а интеллектуальные поклонники классической музыки были взбешены ударными номерами. Споры вызвало и то, как следовало называть произведение – “опера”, “фолк-опера”, “мюзикл” или как-то еще.

Вирджил Томсон, переживавший из-за неуспеха “Четверых святых”, опубликовал в *Modern Music* совершенно бессвязную рецензию, в которой заявлял, что Гершвин – “не очень серьезный композитор”, который тем не менее создал значительную работу: “Гершвин даже не знает, что такое опера, однако “Порги и Бесс” – опера, обладающая силой и энергией”. На самом деле, не считая Гершвина “своим”, Томсон сделал большой комплимент композитору.

Расовая двусмысленность произведения Гершвина, смешение западноевропейского, афроамериканского и русско-еврейского материала, тоже создавали проблемы. Чернокожие певцы были благодарны тому, что написал для них Гершвин. Дж. Росамонд Джонсон, брат Джеймса Уэлдона Джонсона, который пел на премьере партию адвоката Фрэзира, зашел так далеко, что назвал композитора “Авраамом Линкольном негритянской музыки”. Отзывы афроамериканских критиков в целом были положительны, хотя и более сдержанны. Несколько левых комментаторов обрушились на то, что они восприняли как эксплуатацию белыми черного материала. Критиков неожиданно возглавил Дюк Эллингтон, который обычно редко отзывался о ком-то плохо. “Крутая опера и шикарная игра, – цитировали Эллингтона, – но она не использует негритянский музыкальный стиль. Это не музыка Кэтфиш-Роу или любого другого негритянского места”. Как выяснилось, некоторые реплики были сфабрикованы слишком рьяным журналистом из марксистов, хотя в ходе дальнейшего выяснения Эллингтон подтвердил, что не считает “Порги и Бесс” подлинно негритянской оперой.

Томсон опирался на критику “Порги” левыми, когда писал: “Фольклорные сюжеты, пересказываемые чужаком, имеют право на существование только в том случае, если народ не в состоянии говорить сам за себя, что никак не относится к американским

неграм в 1935 году". Расовый спор о "Порги и Бесс" (разве это настоящая негритянская опера?) вылился в эстетический (разве это вообще опера?) Томсон заканчивает так: "Ничего не имею против того, чтобы он сочинял легкую музыку, а также против его стремления стать серьезным композитором. Но я против того, чтобы он сидел на двух стульях".

Однако умение сидеть на двух стульях было самой сутью гершвиновской гениальности. Он все время вел двойную жизнь: деятель музыкального театра и концертный композитор, высоколобый художник и непритязательный эстрадник, американский ребенок и сын иммигрантов, белый и "белый негр". Опера "Порги и Бесс" продемонстрировала настоящий подвиг примирения между строгостью западной музыки, фиксированной в нотной записи, и афроамериканским принципом импровизации. В конце концов Гершвин объединил две стороны композиторской работы, которой, к слову, и не нужно было распадаться, и как никто другой из современников (его главным соперником был Курт Вайль) близко подошел к всеядному искусству Моцарта и Верди.

Лишь трагедия помешала Гершвину воплотить полноту своего замысла. Незадолго до своей внезапной смерти от опухоли мозга в 1937 году он сказал сестре: "Я не чувствую, что по-настоящему приступил к тому, что мне хочется сделать".

Герцог

Гарлемский ренессанс, каким его видели Уильям Дюбуа и другие, должен был создать афроамериканскую версию "высокой культуры". К началу 1930-х эта миссия была все менее выполнимой. Жестокий бунт в Гарлеме в 1935 году продемонстрировал, что за иллюзией стремящейся ввысь черной культуры стоит реальность нищеты и ярости.

Как объясняет в своей книге "Глубокая река" Пол Аллен Андерсон, произошел разрыв между лидерами ренессанса и более молодыми художниками, такими как Лэнгстон Хьюз и Зора Нил Херстон, которые отреклись от того, что Хьюз назвал "нордической негритянской интеллигенцией", и занялись поиском менее занятой собственным статусом, менее робкой в самоопределении черной культуры. Дюбуа и его соратники мечтали, по словам Андерсона, о "гибридном сплаве" афроамериканской, собственно американской и европейской идей. Ален Локк подозрительно относился к коммерческому джазу и расточал похвалы симфониям Уильяма Гранта Стилла, Уильяма Доусона и Флоренс Прайс. И наоборот, юный бунтарь

Хьюз (его двоюродный дед Джон Мерсер Лэнгстон был близким другом отца Уилла Мэриона Кука) прославлял аутентичность "горячего" джаза и сельского блюза. В широко цитируемом эссе, написанном в 1926 году, Хьюз отмечал: "Мы строим мощные замки для завтрашнего дня, и мы знаем, как это делать. Мы стоим на вершине горы, и мы внутренне свободны".

Разрыв между старейшинами гарлемского ренессанса и новыми негритянскими радикалами стал фоном для карьеры Дюка Эллингтона. Подобно Гершвину, Эллингтон был склонен к двойственности. Он разделял космополитизм Дюбуа и Локка, их риторику подъема и преодоления. Но точно так же он воспринял и призывы Хьюза к сопротивлению и ниспровержению.

В очерке об Эллингтоне, опубликованном в 1944 году в *New Yorker*, есть чудесная сцена. Эллингтон разочаровывает исландского студента, который пытается занести Дюка в разряд классиков. Студент забрасывает маэстро вопросами про Баха, а Эллингтон, прежде чем ответить, устраивает тщательно продуманное шоу. Он достает из кармана свиную отбивную и начинает ее разворачивать. "Бах и я, – говорит он, откусывая от отбивной, – сочиняем, имея в виду конкретного исполнителя". Маневр с отбивной позволяет Эллингтону указать на дистанцию между ним и европейской концепцией гениальности, при этом не отвергая ее полностью. В другой раз он прямо высказывается о проблеме: "Музыкант, который пытается поднять статус джаза и для этого сравнивает уровень своих лучших работ с классической музыкой, лишается справедливой доли собственной оригинальности".

Черным музыкантам, чтобы избежать присвоения результатов своего творчества, приходилось работать быстро и тяжело. Все великие ранние джазовые записи, начиная с армстронговских *Hot Fives* и *Hot Sevens*, демонстрируют, с какой бешеной скоростью развивается художественная форма. Как говорил композитор Олли Уилсон, джазовые композиторы компенсировали 3–4-минутные ограничения грамзаписи "идеалом чужеродного звука": многообразие ритмов и тембров, диалогические паттерны были призваны создать "высокую плотность музыкального вещества в относительно короткий отрезок времени". Альберт Мюррэй писал: "Грамзапись была для блюзмена эквивалентом концертного зала почти с самого начала. Для него это, по сути, был концертный зал без стен, его воображаемый музей". Еще одним ингредиентом такой смеси стали европейские гармонии.

Дворжак предположил, что американская музыка достигнет зрелости, когда благополучно воплотит афроамериканский материал в европейской форме, но в результате произошло ровно

противоположное: афроамериканские композиторы преобразовали европейский материал в доморощенные формы блюза и джаза.

Когда Дюк Эллингтон начинал карьеру, он отправился за советом к Уиллу Мэриону Куку. Патриарх афроамериканский музыки давал ему неформальные уроки во время долгих прогулок в коляске вокруг Центрального парка. “Я пел простую мелодию, – вспоминал Эллингтон, – а он останавливал меня и говорил: “Поменяй местами фигуры…” Многое из того, о чем он мне говорил, я смог использовать лишь гораздо позже, когда написал *Black, Brown and Beige*. Кук излагал брамсовские принципы вариационного развитиия – “поменяй местами фигуры” предполагает инверсию темы. Он учил Эллингтона тому, как найти свою индивидуальность: “Ты знаешь, что должен учиться в консерватории, но раз не учишься, я скажу тебе, что делать. Сначала ты найдешь логический способ, а когда найдешь – забудь про него и позволь своему внутреннему голосу вырваться наружу и вести тебя. Не пытайся быть никем иным – только собой”.

Эллингтоновский “внутренний голос” звучит на его первой оригинальной записи *East St. Louis Toodle-oo* (1926). Это особая пьеса, потому что она создает особое напряжение между солирующей трубой и строгим аккомпанементом ансамбля. Ведущая тема трубача-виртуоза Баббера Майли рисует шаркающего старика, устало бредущего с кукурузного поля, минорный аккомпанемент Эллингтона приобретает форму гипнотической последовательности близких аккордов, стоящих как бесстрастная толпа соглядатаев.

Конечно, импровизация солиста не была новостью: концерты Моцарта и Бетховена предполагают свободу в каденциях, такую же, какая предлагается в мелизмах оперных арий. Изюминка джазовых произведений Эллингтона (как и Армстронга и Флетчера Хендерсона) в том, что различия между сочинением и импровизацией распались на уровне атомов. Солируя, музыканты двигались по кругу импровизаций. Они взрывались возбужденными руладами, которые казались спонтанными, но в большинстве случаев были тщательно отрепетированы. Весь ансамбль находился в движении, но все музыканты звучали как Эллингтон.

Что отличало Эллингтона от современников, так это желание расширить временные границы джазовой пьесы, вывести их за пределы пластинки в 78 оборотов, в царство полномасштабных классических произведений. Конечно, моделью была “Рапсодия в стиле блюз” – произведение, основанное на джазе и выросшее в классическую работу. В 1931 году в статье “Герцог развлекается”

Эллингтон заявил, что пишет “рапсодию, свободную от всякой музыкальной формы”, в которой собирается передать “опыт цветных в Америке в синкопированной манере”. Это станет “аутентичной историей моей расы, *сделанной ее представителем*” (курсив Эллингтона). В том же году он написал *Creole Rhapsody*, для записи которой понадобились обе стороны пластинки. Отчасти эта работа была описана в “Герцог развлекается”, но *Creole Rhapsody* очевидно связана с “Рапсодией в стиле блюз” и даже прямо цитирует гершвиновское начало – восходящая гамма, превращающаяся в глиссандо. По сути, Эллингтон объявил, что следует за Гершвином, объединяя джаз и классическую музыку, но делает это по-своему.

Эллингтон и Гершвин были дружны и ценили творчество друг друга. Эллингтону нравилось, что во время представлений Гершвин был за кулисами, одетый как рабочий сцены – инкогнито в той степени, в которой может оставаться неузнанным знаменитый композитор. В свою очередь, Гершвин внимательно слушал записи Эллингтона и дома держал их отдельно от остальной коллекции пластинок.

Примерно в то же время, когда состоялась премьера “Порги и Бесс”, Эллингтон начал набрасывать идеи своей оперы, которую собирался назвать “Була” и которая должна была продемонстрировать, что же такое настоящая негритянская опера. Предполагалось, что заглавным персонажем станет мистическое существо, которое воплотит весь афроамериканский опыт – от прибытия в Америку на корабле работорговцев до участия в Гражданской войне, эмансипации и эмиграции на север вплоть до появления в городе возрождения – Гарлеме, где, как однажды Эллингтон написал в *New York Times*, церквей больше, чем кабаре.

“Була” так и осталась наброском. Гершвин мог с удовольствием проводить месяц за месяцем, доводя материал до совершества. Эллингтон тяготел к совместной работе, и сочинительство в масштабе оперы у него не вышло. Он использовал наброски в двух выдающихся инструментальных произведениях – в обоих были смешаны джазовые и классические приемы. Написанное в 1939 году *Ко-Ко* вызывает из прошлого ритуальные танцы с барабанами, некогда исполнявшиеся рабами по воскресеньям в Нью-Орлеане. Предвосхищая послевоенный модальный джаз Майлза Дэвиса, эта музыка почти целиком возникает из ми-бемоль-минорного эолийского лада. Как замечает исследователь Эллингтона Кен Раттенбери, движение четырех нот перекликается с вступительной морзянкой Пятой симфонии Бетховена. Долгое соло Эллингтона в середине танцует между пышными романтическими гармониями и целотонными

аккордами в духе Дебюсси. Пьеса движется к величественному шестизвучному диссонансу, что не похоже на “да-ду-да” из “Порги и Бесс”. При этом Эллингтон не использует модернистскую гармонию для обозначения конфликта, кризиса и крушения – она лишь фон, на котором возникают и исчезают соло. Такова жизнь. В интервью Эллингтон обратил внимание на диссонанс одного из своих поздних сочинений. “Это и есть жизнь негров! – сказал он и сыграл аккорд еще раз. – Слушайте этот аккорд! Это мы. Это диссонанс нашей жизни в Америке. Мы часть целого – и мы отдельно”.

Еще одним побочным результатом “Булы” стала 45-минутная свинговая симфония *Black, Brown and Beige*, впервые исполненная на историческом концерте в “Карнеги-холле” в 1943 году – так был отмечен 20-летний юбилей Эллингтона как руководителя оркестра. Тем вечером будущее, которое Уилл Мэрион Кук описал в “Горе Лукаут”, стало реальностью: чернокожий композитор завоевал самую важную концертную сцену.

Музыка сама по себе событийна. Первая часть, “Черный”, начинается с медленного, похоронного барабанного боя. Трубы и саксофоны декламируют тему *Work Song*, а трио тромбонов – ми бемоль-мажорный секстаккорд. В этом есть что-то от Рихарда Штрауса – “Так говорила Була”. И звук фанфар, по словам Эллингтона, олицетворяет “не песню великой Радости, не победную песню, но песню Бремени – песню, прерывающуюся хрипом бросающего кирку или топор”. Эти барабаны могли быть тамтамами, чей звук в джунглях предупреждал о приближении захватчиков. Гордой Африке угрожает белый Запад. Придерживаясь правил симфонической процедуры, Эллингтон вводит контрастирующую тему, *Come Sunday*, которая в ненаписанной опере “Була” должна была изображать рабов, собравшихся на службу за дверями закрытой церкви. Парящая подобно гимну мелодия, сыгранная Джонни Ходжесом, – одно из лучших проявлений эллингтоновского вдохновения. Позже на эту мелодию для исполнения Махалией Джексон были положены слова. На всем протяжении части “Черный” эти две темы тщательно варьируются (“меняй местами фигуры”, как говорил Кук). Две другие части убаюкивают – Эллингтон заканчивал работу в обычной спешке с помощью Билли Стрейхорна, но в финале это произведение затмевает весь симфонический джаз своего времени.

То, как *Black, Brown and Beige* встретила публика, демонстрирует те же страсти вокруг смешения рас и жанров, что омрачили премьеру “Порги и Бесс”. Эстетические жандармы с обеих сторон баррикад, классики и джаза, по сути дела,

объединились в скепсисе по поводу попытки создания “гибридного объединения”. Композитор и критик, в дальнейшем и романист, Пол Боулс в *New York Herald Tribune* назвал произведение Эллингтона “бесформенным и бессмысленным… безвкусным попурри танцевальных номеров и виртуозных соло”. Он сделал вывод, что “все попытки придать джазу форму музыкального искусства должны быть осуждены”. Продюсер и критик Джон Хаммонд, представляя джазовых пуристов, жаловался, что Эллингтон забросил хот-джаз и подпал под “высоколобое” влияние.

Расстроенный из-за критики, Эллингтон тем не менее продолжал работать с большими формами. Позже он и Стрэйхорн вместе сочинили шедевр – музыку к фильму “Анатомия убийства” (1959) и впечатляющую серию джазовых сюит. *Such Sweet Thunder* (1957), сочинение в 12 частях, заимствовало свое название из строк “Сна в летнюю ночь”, которые великолепно формулировали эстетику Эллингтона: “Я в жизни не слыхала / Стройней разлада, грома благозвучней”[43].

В 1967 году в документальном телефильме “В пути с Дюком Эллингтоном” старейшину джаза спросили, зачем он гастролирует. Сидя на заднем сиденье лимузина, движущегося к месту следующего выступления, Эллингтон отвечал: “Любой композитор должен слушать свою музыку… Давным-давно было принято, чтобы люди покидали консерваторию, проведя там значительную часть жизни, может быть, десять лет или гораздо больше… и усваивали все приемы великих, и писали симфонии, концерты, рапсодии, и никогда их не слышали”. Может быть, Эллингтон, произнося эти слова, думал о Уилле Мэрионе Куке, или Уилле Водери, или о “бывшем цветном” композиторе Морисе Арнольде, или о любом другом “невидимке”. Кук мечтал о “черном Бетховене”, Эллингтон создал свой собственный бренд превосходства, дав новое определение композиции как коллективного искусства. Его могли освистать в “Карнеги-холле”, но Эллингтону не был нужен “Карнеги-холл”.

Однажды, когда критик Уинтроп Серджент выразил надежду на то, что джазовые композиторы смогут подняться до классических высот, Дюк мягко, но уверенно парировал: “Я был потрясен замечанием г-на Серджента о том, что, получив возможность учиться, негр сменит буги-вуги на Бетховена. Может быть, но это будет позор!”

Глава 5
Лесной призрак

Одиночество Яна Сибелиуса

Сочинение музыки – трудное занятие. “Безнадежно трудное”, – говорит дьявол в “Докторе Фаустусе”. Это тяжелое путешествие по воображаемому ландшафту, результатом которого становится зашифрованное произведение искусства, и нужно убедить других музыкантов разгадать его. В отличие от романа или картины, партитура может раскрыть свой смысл, лишь будучи исполненной на публике. Дитя одиночества, музыка может выжить только за счет толпы. Неизведанные прежде страхи пробираются в чистилище между сочинением и исполнением, во время которого ноты безмолвно лежат на пульте. Ханс Пфицнер воплотил это сочетание паники и сомнения в “Палестрине” (1917), его музыкальной легенде о жизни итальянского композитора эпохи Возрождения. Палестрина говорит от лица своих коллег всех времен, когда прерывает свою работу и кричит: “Какой в этом смысл? Ах, для чего это? Для кого?”

Возможно, финский композитор Ян Сибелиус задавался этими вопросами слишком часто. Кризис его карьеры наступил в конце 1920-х – начале 30-х годов, когда в Англии и Америке Сибелиуса начали превозносить как нового Бетховена, а в главных центрах моды европейской музыки, где доминировали атональность и другие новые изобретения, его отвергали как приверженца кича. Эти контрасты в восприятии его музыки с ее крайностями от блеска до странности соответствуют маниакально-депрессивным крайностям личности самого композитора: алкогольные метания между величием и ненавистью к себе. Иногда он верил, что находится в прямом контакте с Всевышним (“На мгновение Бог открывает свою дверь, и Его оркестр играет Пятую симфонию”, – писал Сибелиус в письме), иногда он чувствовал себя никчемным. В 1927-м, когда ему был 61 год, он написал в дневнике: “Изоляция и одиночество ведут меня к отчаянию… Выжить мне помогает алкоголь… Я одинок, оскорблен, все мои настоящие друзья умерли. Мой авторитет здесь упал ниже низкого. Невозможно работать. Если бы только был выход”.

Сибелиус провел большую часть жизни в Айноле, сельском доме недалеко от Хельсинки. На протяжении многих лет на его столе лежала Восьмая симфония, которая должна была стать его

главным шедевром. Сибелиус работал над ней с 1924 года и несколько раз намекал, что она почти завершена. Переписчик расшифровал 23 нотные страницы, и позже издатель Сибелиуса смог переплести рукопись в комплект из семи томов. Говорят, как и в Девятой симфонии Бетховена, там были части для хора. Но Восьмая симфония Сибелиуса так и не увидела свет. Композитор сдался перед соблазном отчаяния.

“Я полагаю, что отныне меня воспринимают – да! – как *fait accompli*[44], – писал он в 1943 году. – Жизнь скоро закончится. Придут другие и превзойдут меня. Нам предопределено умирать забытыми. Я должен начать экономить. Долго так продолжаться не может”.

Айно Сибелиус, жена композитора, в честь которой был назван загородный дом, вспоминала, что случилось потом: “В 1940-е в Айноле свершалось колоссальное аутодафе. Мой муж собрал в корзину для белья несколько рукописей и сжег их на открытом огне в гостиной. Были уничтожены фрагменты “Карельской сюиты” – я позже видела остатки порванных страниц – и многое другое. У меня не было сил присутствовать при этом, и я ушла из комнаты. Я до сих пор не знаю, что он бросил в огонь. Но после этого муж стал спокойнее, и его настроение постепенно улучшилось”.

Айнола выглядит примерно так же, как и при Сибелиусе. В доме тяжелая атмосфера, пахнет плесенью, как будто дух композитора заперт внутри. Но стоит пройтись по лесу рядом с домом, и у вас появится совсем другое чувство. Вершины деревьев сплетаются в бесконечный балдахин. Тропинки ветвятся вокруг стволов, и если дальше углубляться в лес, то признаки человеческого присутствия будут исчезать. Опускается звенящая тишина. Света становится все меньше, появляется дымка. Еще немного – и вы начнете беспокоиться, сможете ли найти дорогу обратно. В музыке Сибелиуса экзальтированное отношение к красоте природы часто дает дорогу зарождающемуся страху, который в большей степени связан с внутренним, а не с внешним ландшафтом, с лесом души.

Милан Кундера в сборнике эссе “Нарушенные завещания” (1993) анализирует периферийные европейские культуры, взяв в качестве образца родную Чехословакию. “Малые нации образуют “другую Европу”, эволюция которой проходит контрапунктом к эволюции больших наций. Стороннего наблюдателя завораживает зачастую поразительная интенсивность их культурной жизни. В этом проявляется преимущество их “малости”: богатство культурной жизни соразмерно с человеческими возможностями, – пишет Кундера, но в то же время предупреждает, что чувство

семейственности может стать напряженным и ограничивающим: – В их горячей близости там каждый завидует каждому, там все следят за всеми”[45]. Если художник нарушает правила, его могут жестоко отвергнуть. Даже те, кто поднялся к славе, рискуют обрести одиночество на вершине – это бремя национального героя.

У каждой “малой нации” – категория, в которую западноевропейские музыкальные эксперты помещали не только скандинавские и восточноевропейские страны, но и Великобританию, прежде известную немцам как “земля без музыки”, – была своя когорта композиторов, знаменитых на родине. Некоторые из них прорывались к большей известности и становились знаменосцами патриотического чувства. Эдвард Григ в конце XIX века написал “Песнь Норвегии”. Кароль Шимановский создал модернистское направление в польской музыке. Эдвард Элгар, Густав Хольст, Ральф Воан Уильямс, Арнольд Бакс и Уильям Уолтон создали современный британский репертуар, когда слава империи начала увядать. А в Дании Карл Нильсен выстроил музыку великолепия и силы из грубо вытесанных народных мелодий. Сибелиус, великий композитор маленькой Финляндии, стал образцом для многих, и не только потому, что смог создать живую связь с родной землей, но и потому, что сумел наполнить голосом казавшиеся устаревшими и дряхлыми симфонические формы. И Бакс, и Воан Уильямс преклонялись перед финским художником и посвящали ему сочинения, Уолтон начал Первую симфонию с поклона Пятой Сибелиуса.

По мере того как XX век с грохотом двигался вперед, композиторов с сильными национальными связями мучило чувство устаревания. Многие написанные в XX веке симфонии, концерты, оратории и камерные сочинения из тех, что называют произведениями консервативного типа, были щедры на ламентации об ушедшем мире, элегии о золотом веке, предзнаменования катастроф. Некоторым композиторам становилось трудно сочинять: Элгар, умерший в 1934 году, не смог завершить ни одной полномасштабной работы после в высшей степени элегичного Концерта для виолончели, написанного в 1918–1919 годы. Сергей Рахманинов, которого Чайковский назвал своим наследником, создал лишь пять больших произведений с 1917 года до смерти в 1943-м. В 1939 году он писал в дневнике: “Я чувствую себя призраком, блуждающим по чуждому миру. Я не могу отказаться от старой манеры письма и не могу принять новую. Я предпринимал напряженные усилия, чтобы почувствовать современную музыкальную манеру, но она мне не подошла…. Я не могу враз

изгнать моих музыкальных богов и преклонить колени перед новыми". Сибелиус чувствовал ту же боль утраты. Он писал в дневнике: "Не каждому суждено быть гением, изобретающим что-то новое. Как у личности и как у лесного призрака (*eine Erscheinung aus dem Waldern*) у тебя свое скромное место".

Но и так называемые региональные композиторы создали грандиозную по объему и значимости неотъемлемую часть культуры XX века. Их музыка не обладала явными признаками авангарда, как у Шенберга или Стравинского, по крайней мере на внешнем уровне, но Нильсен в своей книге "Живая музыка" приводит хороший контраргумент: "Самое простое – сложнее всего, универсальное длится дольше, самое искреннее – сильнее всего, как колонны, которые держат купол". И именно потому, что эти композиторы стали выразителями тоски по "дотехнологическому" прошлому, или, проще говоря, по юности культуры, они оставались необыкновенно важными для широкой публики. Основная часть публики отставала от интеллектуалов в понимании более смелых композиторов, но иногда она быстрее ощущала значимость той музыки, которую не могли понять политики стиля. Николай Слонимский собрал замечательную книгу "Лексикон музыкальной брани" – антологию упорствующей в заблуждениях музыкальной критики, где ставшие каноническими шедевры сравниваются с кошачьими воплями, шумами скотного двора и так далее. Слонимскому стоило издать "Лексикон музыкальной снисходительности", где были бы собраны высокоумные эссе, в которых ставшие каноническими шедевры отвергались как посредственные и обывательские, в этой книге большая глава была бы отведена Сибелиусу.

Родившийся в 1865 году Сибелиус – не только самый известный финский композитор, но и важнейшая знаменитость страны. Он сыграл символическую, но активную роль в борьбе за независимость Финляндии, которая была получена в 1917 году. Если попросить финнов описать собственную культуру, то среди национальных достояний, к которым принадлежат сауна на берегу озера, ножницы *Fiskars* и мобильные телефоны *Nokia*, они непременно упомянут "нашего Сибелиуса". До появления евро монументальная голова Сибелиуса украшала банкноты в 100 марок. Во многом благодаря ему классическая музыка сохранила центральную роль в финской культуре. Правительство страны вкладывает огромные суммы в оркестры, оперные театры, программы новой музыки и музыкальные школы. В пересчете на душу населения ежегодные расходы Финляндии на искусство примерно в 200 раз больше, чем те суммы, которые американское правительство тратит через Национальный фонд искусств.

В некотором смысле финны – чужаки в европейской семье. Их язык принадлежит к финно-угорской языковой группе и не похож на индоевропейские. На протяжении столетий ими правило шведское королевство, затем в 1809 году Финляндия стала полуавтономным великим герцогством в составе России. В XIX веке шведское влияние оставалось сильным, говорящее на шведском меньшинство составляло элиту. К этой группе принадлежал и Сибелиус: он учил финский как второй язык. Но при этом, как и многие представители поколения, он горячо примкнул к борьбе за независимость, чей художественный язык сочетал следы племенных ритуалов и вновь изобретенную мифологию в романтическом духе. Националистическое движение стало особенно упорным после того, как Николай II ограничил автономию Финляндии.

Национальные финские легенды собраны в “Калевале” – поэтическом эпосе, опубликованном в 1835 году сельским врачом Элиасом Леннротом. В песнях 31–36 рассказывается про кровожадного и “ни к чему не годного” молодого воина Куллерво. Собирая налоги для отца, он овладевает девушкой, которая оказывается его сестрой. Она совершает самоубийство, он отправляется на войну. Однажды оказавшись в лесу, где произошло изнасилование, он спрашивает у своего меча, какой крови тот хочет отведать. Меч требует крови виновного, и Куллерво бросается на меч. В 1891 и 1892 годах Сибелиус, который только что завершил два последних года обучения в Берлине и Вене, использовал эту зловещую сказку для своего первого большого сочинения – “Куллерво”, 80-минутной симфонической драмы для мужского хора, солистов и оркестра.

“Куллерво” предвосхищает фольклорный реализм Стравинского и Бартока в том, как трактуются ритм и звучание “Калевалы”. В 1891 году, вскоре после учебы в Вене и Берлине, Сибелиус поехал в старый город Порвоо слушать пение рунических песен в исполнении фольклориста Ларина Параске. У финского эпоса свой размер: каждая строка написана четырехстопным хореем, но гласные иногда растягиваются для достижения драматического эффекта. Вместо того чтобы вернуть поэтическому тексту размер в четыре стопы, Сибелиус перенастраивает свой музыкальный язык. В третьей части, “Куллерво и его сестра”, хоровые строки из пятнадцати, десяти, восьми и двенадцати слогов накладываются на пятидольную партию оркестра.

Kullervo, Kalervon poika,
sinisukka äijön lapsi,

hivus keltainen, korea,
kengän kauto kaunokainen.

_____

Калервы сын, Куллервойнен
Юноша в чулочках синих,
Статный, золотоволосый,
В башмаках красивой кожи[46].

Гармония тем временем дрейфует прочь от мажоро-минорной системы. Модальные рунические мелодии сплетаются вокруг лежащих в середине аккордов, пока аккомпанемент не вздымается в кластере, собирающем все звуки мелодии.

В 1892 году состоялась по-настоящему успешная премьера “Куллерво” в Хельсинки. На протяжении 1890-х Сибелиус в основном работал в жанре симфонической поэмы, создав свою славу такими произведениями, как “Сага”, “Туонельский лебедь” (часть симфонической сюиты “Лемминкяйнен”), “Карелия” и мелодичная “Финляндия”. Его совершенное владение оркестром, уже очевидное в “Куллерво”, стало поразительным. “Туонельский лебедь”, который считается увертюрой к неоконченной опере “Калевала”, начинается с призрачных аккордов струнных в ля миноре, которые перетекают из одного в другой в диапазоне четырех октав. Ранние работы Сибелиуса подобно написанным в то же время сочинениям Штрауса следуют своего рода кинематографической логике, которая располагает несопоставимые образы близко друг к другу. Но там, где Штраус и позже Стравинский предпочитают монтаж коротких планов, Сибелиус работает с длинными планами.

Сибелиус закончил две первые симфонии в 1899 и 1902 годах. Кажется, что это типичные оркестровые драмы героического характера, хотя привычка Сибелиуса дробить темы на журчащие структуры казалась странной его первым слушателям. Финны быстро сделали Вторую симфонию символом национального освобождения. Дирижер Роберт Каянус услышал в симфонии “самый пламенный протест против несправедливости, которая угрожает сегодня” вместе с “уверенным взглядом в будущее”. Иными словами, симфония воспринималась как вызов царю. Хотя Сибелиус отвергал такую интерпретацию, образы финской борьбы за свободу могли сыграть роль в этом восприятии. В финале Второй ползущая партия скрипок и виолончелей напоминает повторяющийся рисунок второй сцены

“Бориса Годунова” Мусоргского – сцены, в которой монах Пимен перечисляет злодеяния царя Бориса.

В то время как словесное выражение национального чувства цензурировалось царскими инспекторами (на одном из исполнений “Финляндия” была представлена под названием *Impromtu*), Вторая симфония была способом скрытого выражения патриотизма. И стала первой в ряду многих сочинений XX века с политическим подтекстом – тайные смыслы позже будут присущи, например, симфониям Шостаковича.

Но подобное содержание не прочитывается в других “хитах” того периода, таких как необыкновенно печальный Скрипичный концерт и волнующе-сентиментальный “Грустный вальс”. Впрочем, они закрепили международную репутацию Сибелиуса и тем самым повысили его статус в Финляндии. В это время, к сожалению, композитор стал пить. Сибелиус, который часто сам дирижировал своими произведениями, взбадривал себя алкоголем перед концертами, а потом исчезал на целые дни. На широко обсуждавшейся картине Аксели Галлен-Каллелы “Проблема” Сибелиус пьет с друзьями, его глаза закатились. Хотя композитор получал государственную пенсию, у него были большие долги. Его мучили болезни, реальные и вымышленные. Фасад, который “герой Финляндии” демонстрировал миру, пошел трещинами.

В 1904 году Сибелиус попытался сбежать от соблазнов жизни в Хельсинки, переехав с женой и тремя дочерями в Айнолу. Здесь он начал работать над Третьей симфонией, которая и сама была своего рода музыкальным бегством. Контрастируя с мощной риторикой “Куллерво” и первых двух симфоний, Третья говорит застенчиво ясным, чистым языком. И в то же время – непрерывно разрушая симфоническую форму. Последняя часть начинается с подвижного, как ртуть, *Scherzo*, но постепенно почти неуловимо переходит в марш, и слушателю кажется, что почва уходит из-под ног.

Начав писать это лаконичное, неясное сочинение, Сибелиус вступил в спор о природе симфонической формы с Густавом Малером. В 1907 году Малер приезжал в Хельсинки дирижировать несколькими концертами, и Сибелиус поделился с ним последними мыслями о “строгости формы” и “глубинной логике”, которые должны объединять темы симфонии. “Нет! – ответил Малер. – Симфония должна быть подобна целому миру. Она должна объять все”.

Сибелиус закрывал глаза на последние события в европейской музыке. Во время поездок в Германию он познакомился с “Саломеей” и “Электрой” Штрауса и ранними

атональными сочинениями Шенберга. Эти австро-германские эксперименты в разной степени очаровали, взволновали и наскучили ему. Сибелиусу больше пришелся по вкусу чувственный радикализм Дебюсси, чьи “Ноктюрны”, “Прелюдия к “Послеполуденному отдыху фавна” и “Море” открывали новые возможности модальной гармонии и воздушного звучания оркестра. Но в быстро меняющихся мирах Берлина и Парижа он чувствовал себя плохо. Он оставался верным собственному – *Alleingefühl* – чувству одиночества и продолжал играть роль “лесного призрака”.

В следующей, завершенной в 1911 году Четвертой симфонии Сибелиус продемонстрировал музыку, которая в тот момент оказалась самой мрачной из всего сочиненного в Европе. Сибелиус писал Четвертую сразу после нескольких опасных операций опухоли в горле. Доктора запретили ему пить, и он согласился, но продержался только до 1915 года. Временный отказ от алкоголя – “моего самого верного друга”, как он позже скажет, – мог привести к клаустрофобической мрачности музыки, которая в то же время свидетельствовала о свободе мысли.

Начальные такты симфонии задают новое представление о музыкальном времени. Первые звуки, мрачный голос виолончелей, басов и фаготов – двусмысленная целотонная коллекция до, ре, фа-диез, ми. Это может быть началом мажорной темы, но она застревает на нотах ми и фа-диез, вибрирующих и исчезающих. Их длительность увеличивается от четверти до четверти с точкой и потом до половинной ноты, как будто что-то давит на музыку, заставляя ее замедляться.

Повествование симфонии не линейно, оно постоянно возвращается к одним и тем же неразрешимым конфликтам. Попытка фа мажора в сперва наполненной светом Второй части наталкивается на неустранимое препятствие (си-бекар), и наступает ясно переживаемое чувство поражения.

В Третьей части разыгрывается драма построения шеститактной траурной темы, нота за нотой: первая попытка спотыкается после трех тактов, вторая – после пяти, третья – после четырех, четвертая – после трех. В пятой попытке все начинается заново, но она тянется слишком долго, расползается на семь тактов, так и не приходя к логическому завершению. В результате весь оркестр, ощутимо скрежеща зубами, играет богато гармонизированную тему. И затем неопределенность возвращается. Финал истончается по ходу своего движения – как будто ноты разных групп инструментов сдувает с пюпитров. Так музыка встречается с самоуничтожением, предчувствием той тишины, которая окутает композитора два десятилетия спустя.

Эрик Тавастшерна, биограф Сибелиуса, рассказывает, что середина этой части симфонии основана на набросках, которые композитор делал для музыки на слова “Ворона” Э. А. По в немецком переводе. Легко понять, почему человек с такой психологической конституцией, как у Сибелиуса, был привлечен меланхолией этого текста:

> “Удались же, дух упорный! Быть хочу один всегда!
> Вынь свой жесткий клюв из сердца моего, где скорбь – всегда!”
> Каркнул Ворон: “Никогда”[47].

Немецкий перевод следует ритму оригинала, и музыка Сибелиуса соответствует размеру стихотворения По. Партии тихо плачущих флейты и гобоя в финале подходят знаменитым словам “каркнул Ворон: “Никогда”.

Симфония завершается невозмутимыми аккордами на меццо форте – в половину громкости. Это создает феноменальный эффект. Большинство великих романтических симфоний завершается утвердительным фортиссимо. Оперы Вагнера и симфонические поэмы Штрауса часто заканчиваются счастливым или трагическим пианиссимо. Четвертая симфония Сибелиуса завершается не взрывом и не всхлипом, а тягостным глухим стуком.

На премьерном исполнении Четвертой симфонии в апреле 1911 года публика была ошеломлена. “Люди отводили глаза, качали головой, – вспоминает Айно Сибелиус. – Их улыбки были смущенными, хитрыми или ироническими. Совсем немногие прошли в артистическую комнату за сцену выразить свое почтение”. Это был скандальный концерт в скандинавском духе, молчаливое восстание.

“Симфония – не только сочинение в обычном смысле слова, – писал Сибелиус в 1910 году. – Это скорее исповедь на разных этапах жизни”. Если Четвертая – это исповедь, то ее создатель был на грани самоубийства. Но, как и многие романтики до него, Сибелиус испытывал странное удовольствие от меланхолии и находил радость во тьме. “Радостный и печальный”, – написал он в дневнике. Он поставил себе цель в следующей симфонии показать, что радость – неотъемлемая часть творения.

Радость – вовсе не простота. Пятая симфония начинается и заканчивается в кристально чистом мажоре, но это ошеломляюще нестандартное сочинение. Сонатная форма рассыпается на глазах, вместо методичного развития внятно определенных тем мы видим постепенную, нарастающую эволюцию музыкального

материала через подобное трансу повторение. Музыковед Джеймс Хепокоски в монографии, посвященной симфонии, называет ее “переменной формой”: важнейшие идеи сочинения повторяются снова и снова, каждый раз меняясь. Темы принимают свои истинные очертания лишь в конце цикла изменений, что Хепокоски называет “завершением”, божественной целью. Этот метод похож на тот, что Дж. Питер Буркхолдер в исследовании творчества Айвза называет “кумулятивной формой”. Музыка становится поиском значения внутри открытой структуры, аналогом духовной жизни.

В начале Пятой духовые играют нежную сияющую тему, первые ноты которой задают симметричный набор интервалов: кварту, большую секунду и снова кварту. Через пятьдесят лет Джон Колтрейн использует эту же конфигурацию в джазовом шедевре *A Love Supreme*. Тональность Сибелиуса – героический ми-бемоль мажор, но мелодия оказывается летучей, не прикасающейся к земле. Чувство невесомости добавляет ритмический трюк. Сначала звучит стандартный размер 4/4, но после синкопированного шага в сторону он оказывается 12/8. Начинается процесс перемены: мелодический материал разбивается на фрагменты и несколько раз приобретает новые очертания. В четвертом проведении напряжение достигает пика: темп постепенно нарастает, пока музыка внезапно не устремляется вперед. Сибелиус достигает эффекта благодаря исключительному мастерству работы над партитурой. После премьеры первой версии симфонии в 1915 году он решил полностью ее переделать и, в частности, убрал конец первой части, начало второй и сплел обе части воедино. Ускоряющийся пассаж стал кинематографическим “наплывом” одной части на другую.

Вторая часть Пятой чарует покоем, хотя под спокойной поверхностью вызревает новая важная идея – колеблющийся мотив падающих и поднимающихся интервалов, который в финале подхватывают валторны и превращают в величайшую из тем Сибелиуса. Композитор назвал ее “лебединым гимном”, запись об этом в его дневнике соседствует с описанием шестнадцати лебедей, пролетающих над Айнолой: “Одно из самых сильных переживаний! Господи боже, какая красота! Они кружились надо мной очень долго. Исчезли в солнечной дымке, как сияющая серебряная лента… Это должно было случиться со мной, я слишком долго был где-то вне”. Лебеди вернулись три дня спустя: “Я все время думаю об этих лебедях, они придали моей жизни величие. Странно осознавать, что ничто в целом мире – ни в музыке, ни в искусстве, ни в литературе – не способно

произвести на меня такое же впечатление как эти лебеди, журавли и дикие гуси. Их голоса и естество".

Лебединый гимн выходит за пределы описания природы: это духовная сила в животной форме. В сумятице струнных валторны начинают тему так, как будто всегда играли ее, а слушателю только и остается, что начать внимать. Мгновением позже редуцированная версия темы слышна в басовом регистре оркестра, что создает еще один гипнотический эффект многоуровневого времени. Деревянные духовые начинают собственную мелодию, печально кружащуюся фигуру, которая странным образом напоминает "Гимнопедии" Эрика Сати. Здесь нет "маскулинной" героики в духе "Героической симфонии" Бетховена, тоже написанной в тональности ми-бемоль мажор. Как полагает Хепокоски, поздняя музыка Сибелиуса предполагает скорее материнскую, нежели отцовскую, логику – данные свыше темы в симфонической форме. Только исказившись диссонансами, музыка освобождается от инерции своего бесконечного раскачивающегося движения и приходит к финальной каденции. Лебединый гимн, который теперь ведут трубы, переживает конвульсивные изменения и пугающе перерождается. Интервалы раздвигаются, разрушаются и формируются заново. Симфония заканчивается шестью широкими аккордами, в которых с новой энергией пульсирует главная тема. Лебедь становится солнцем.

Сибелиус находился на вершине власти, но его драгоценный дар иссякал: впереди были только Шестая и Седьмая симфонии, симфоническая поэма "Тапиола", "служебная" музыка для постановки шекспировской "Бури", несколько небольших произведений и фантомная Восьмая симфония.

Его поиски окончательного симфонического синтеза сделали процесс сочинения почти невозможным. Неожиданно разочаровавшись в текучей форме, появившейся в Пятой, он стал мечтать о продолжительности вне формальных очертаний и границ – симфониях без частей, операх без слов. Вместо того чтобы записывать музыку своего воображения, он захотел транскрибировать сам шум природы. Ему казалось, он может слышать аккорды в шелесте лесов и плеске озер, однажды он озадачил группу финских студентов, прочитав лекцию об обертоновых рядах лужаек. Все, что ему удавалось переложить на бумагу, казалось незначительным и неадекватным. Поправки к Пятой симфонии свидетельствуют, что он безжалостно редактировал собственные произведения, черкая так, как будто это были каракули нерадивого студента.

Последние работы Сибелиуса наполнены предвестниками

тишины. Как пишет Хепокоски, его звуковые повествования завершаются не победным блеском, как в Пятой, а “распадом”, “разложением”, “исчезновением”. Шестая симфония перекликается с ясной атмосферой Третьей, как будто композитор пытается сбежать в мифическое прошлое. Но жестокие хоры медных расщепляют тончайшую ткань струнных и аккуратные ряды танцующих деревянных. Последняя часть завершается болезненным эпизодом: по мнению Хепокоски, природные мотивы, изображающие сосны и ветер, разрывают размеренную повторяющуюся структуру на части. Процесс продолжается пару минут, мотивы рассыпаются на глазах, и музыка возвращается к тому неземному, тончайшему звуку струнных, с которого все началось.

Седьмая симфония развивает формальные инновации Пятой, вклеивая одну часть в другую. Контрастирующие эпизоды сплавлены в одну длящуюся структуру, и почти незаметно гимн *Adagio* становится танцем *Scherzo*. Говоря на языке эмоций, симфония объединяет темную и светлую стороны личности композитора, слова Четвертой и Пятой. Все сочинение держится на главной теме солирующего тромбона – она звучит трижды на мгновенно меняющемся фоне. Как и мотив в “Заратустре”, она построена из “натуральных” кирпичиков: терций, квинт и октав. При первом появлении она покоится на полном света до мажоре. Во второй раз гармония соскальзывает в минор, и опускается мрачная, ночная атмосфера (на одном из черновиков темы написано “там, где звезды”).

Появляясь в последний раз, она создает такую бурю радости, что едва не возникает хаос. Раскаты низких струнных и духовых напоминают о похоронном марше Героической симфонии Бетховена, и виднеются очертания ожидаемой катастрофы. Тема принимает форму металлического пятна, хроматической секвенции септаккордов, за которой следует высокий беззащитный скрипичный рисунок. Когда до мажор возвращается в коде, тема, когда-то сияющая и спокойная, приходит шаткой, неуверенной каденцией. В последних тактах на фоне финального до-мажорного аккорда болезненно звучит нота си – словно фигура, исчезающая в свете, протягивает руку.

“Тапиола”, 20-минутная симфоническая поэма, вызывающая в воображении финский лес, оказывается самым строгим и концентрированным музыкальным заявлением Сибелиуса. Здесь связь с традиционной тональностью становится еще тоньше, хотя сочинение и скреплено стандартным вагнеровским аккордом. Британский композитор Джулиан Андерсон обращает внимание на пассаж в “Тапиоле”, где целотонный интервал в нескольких

регистрах создает “глубокое акустическое биение” – диссонанс более глубокого уровня, который воздействует на сознание, не мучая уши. В центральной части произведения, где изображена буря, настоящая или воображаемая, целотонная гармония дробится на почти тотальный хроматизм, скользящие вверх и вниз узоры нот. Как будто, заблудившись в лесу, слушатель пытается найти тропинку в чащобе звука. И когда си минор окончательно укореняется в медных, аккорд оказывается полым, его средняя нота уходит глубоко в бас. Мы снова там, откуда начали, и выхода не видно.

Наконец, по заказу Датского королевского театра в 1925-м была написана музыка к “Буре”. Освободившись от груза симфонического мышления, Сибелиус отказался и от привычной нордической сдержанности и дал свободу более веселой стороне своей личности. Стиль отдельных частей партитуры преднамеренно архаичен и напоминает об утонченной Шестой симфонии. Некоторые – милые ностальгические песни и танцы, обработанные для сцены. Увертюра “Шторм” начинается там, где закончились самые авантюрные части “Тапиолы”: струнные выводят бесконечный кружащийся рисунок, а медные высекают целотонные аккорды. Музыка на слова “Отец твой спит на дне морском” создает излишне реалистичный образ тела, тихо кружащегося в глубине. Ля-минорный аккорд постепенно деформируется и превращается в целотонную гамму, с которой частично пересекается, – так создается музыкальная рифма к “стихло море” из песни Ариэля:

> Отец твой спит на дне морском,
> Он тиною затянут,
> И станет плоть его песком,
> Кораллом кости станут[48].

Возможно, сознательно или нет, Сибелиус, идентифицировал себя с Просперо, который в финале пьесы решает оставить волшебство и вернуться к обычной жизни:

> …затмил я солнце,
> Мятежный ветер подчинил себе,
> В лазурь небес взметнул зеленый вал
> И разбудил грохочущие громы.
> Стрелой Юпитера я расщепил
> Его же гордый дуб, обрушил скалы,
> С корнями сосны вырвал я и кедры.
> По моему велению могилы

Послушно возвратили мертвецов.
Все это я свершил своим искусством.
Но ныне собираюсь я отречься
От этой разрушительной науки.
Хочу лишь музыку небес призвать
Чтоб ею исцелить безумцев бедных,
А там сломаю свой волшебный жезл
И схороню его в земле. А книги
Я утоплю на дне морской пучины,
Куда еще не опускался лот.

Сибелиус не писал музыку к этой страстной речи, но ее риторика дает ключ к “торжественной музыке”, которая звучит следом, с диссонансами оглушающей громкости. Затем хаос тает, превращаясь в чистую и ясную квинту, которая в данном контексте звучит чуждо. Это заставляет Просперо делать солнце тусклым, устраивать войну между морем и небом, оживлять мертвых. Спокойный гимн струнных продолжается, в нем хроматизм бури успокаивается классической гармонией. Это “музыка небес”, но в то же время это нежная, обычная музыка, умиротворяющая страсть и боль, питающие искусство Просперо.

Думал ли Сибелиус подобно Просперо о том, чтобы отречься от магии и утопить свою книгу? Если да, то ничто не предвещало этого в конце 1920-х и начале 30-х. Композитор, казалось, был доволен работой над Восьмой симфонией. Известно, что он писал ее весной 1931 года, когда один ездил в Берлин. Он писал Айно, что “основательно продвигается”, хотя и озадачен той формой, которую принимает произведение. “У этого сочинения странная концепция”, – писал композитор жене. Вот и все, что мы знаем о симфонии.

Слава может смутить любого художника, Сибелиуса же она совершенно дезориентировала. Трудно объяснить, почему его симфонии вызвали такой отклик у слушателей Эры джаза. Может быть, они обрели массовую популярность именно потому, что были чужды неоновым огням и уличному шуму современного города. Так или иначе, ни один другой композитор не вызвал такого массового восхищения, особенно в Америке. Знаменитые дирижеры бились за знаки расположения из Айнолы. Слушатели Нью-Йоркского филармонического оркестра назвали Сибелиуса самым любимым симфонистом из ныне здравствующих. На его имени неожиданно завязывается сюжет голливудских фильмов. В элегантном триллере Отто Премингера “Лора” (1944) детектив, которого играет Дана Эндрюс, допрашивает подозрительного

южанина (Винсент Прайс):

> ДАНА ЭНДРЮС. Вы хорошо знаете музыку?
>
> ВИНСЕНТ ПРАЙС. Я ничего не знаю о многом и практически обо всем знаю понемногу.
>
> ДАНА ЭНДРЮС. Вот как? А почему же вы тогда сказали, что они играли Первую симфонию Брамса и Девятую – Бетховена на концерте в пятницу вечером? В последнюю минуту они изменили программу и не играли ничего, кроме Сибелиуса.

“Ничего, кроме Сибелиуса” – вот довольно точное описание программ американских симфонических оркестров того времени. Сергей Кусевицкий, дирижер Бостонского филармонического, представил цикл симфоний Сибелиуса в сезоне 1932–1933-го и хотел увенчать эту работу мировой премьерой Восьмой. В создании такой репутации Сибелиуса в Америке огромную роль сыграл Олин Даунс, в 1924–1955 годах – музыкальный критик *New York Times*. Сын воинствующей феминистки и противницы рабства Луизы Корсон Даунс, он верил, что классическая музыка должна обращаться не только к элите, но и к простым людям. В *Times* он клеймил мракобесие современной музыки, в частности искусственность, вычурность и снобизм, которые углядел в произведениях Стравинского. Иным был Сибелиус – “последний из героев”, “новый пророк”.

В 1927 году Даунс поехал в Финляндию. У Сибелиуса был один из обычных для него приступов депрессии. Встреча с критиком на время воодушевила его, хотя обожание Даунса могло произвести и отрицательный эффект. Гленда Даун-Госс в исследовании взаимоотношений композитора и критика полагает, что Сибелиус был в каком-то смысле раздавлен вниманием, которым его окружил Даунс. В начале 1930-х, как раз тогда, когда Кусевицкий предполагал, что будет дирижировать Восьмой симфонией в Бостоне, Даунс донимал Сибелиуса просьбами о полной партитуре. В 1937 году Даунс написал письмо, в котором делился чувствами своей матери: “Моя мать и я часто говорим о вас, и она снова спрашивает меня о Восьмой симфонии. “Скажи господину Сибелиусу, что я не так озабочена или обеспокоена его Восьмой симфонией, которую, я уверена, она закончит к своему удовольствию, сколько Девятой. Он должен увенчать цикл своих сочинений в этом жанре Девятой симфонией, которая станет вершиной, синтезом всех достижений и оставит нам произведение, достойное избранных истинных потомков и наследников творчества Бетховена”.

Не только чрезмерное внимание матерей музыкальных

критиков тяготило Сибелиуса, но и недостаток внимания к его музыке в Европе. Парижу было не до него. Берлин, пока Гитлер не пришел к власти, воспринимал его со снисходительностью, граничащей с презрением. Критик Генрих Штробель назвал Скрипичный концерт “унылой северной тусклостью”. В Америке агрессивные восхваления Даунса вызвали негодование многих поклонников и последователей Стравинского. В 1940 году Вирджил Томсон стал музыкальным критиком *New York Herald Tribune* и в своей дебютной рецензии энергично набросился на Сибелиуса, назвав Вторую симфонию “бесконечно вульгарной, самовлюбленной и провинциальной”. Такие же атаки предпринимал и лагерь Шенберга. Эмигрант-музыковед Теодор Адорно подготовил для научного центра “Принстонский проект исследования радио” крайне враждебный анализ феномена Сибелиуса: “Творчество Сибелиуса не только невероятно переоценено – в нем полностью отсутствуют какие бы то ни было положительные качества… Если музыка Сибелиуса – хорошая музыка, то в таком случае все категории, по которым оцениваются музыкальные стандарты – стандарты, которые подходят и мастерам, подобным Баху, и самым современным композиторам, как Шенберг, – должны быть полностью отменены”. Адорно послал свой доклад Томсону, который разделил его чувства, но мудро заметил: “Тон изложения таков, что будет способствовать появлению враждебности к вам, а не к Сибелиусу”.

К тому времени уверенность Сибелиуса в своих силах исчезла, что можно заметить в его переписке с Кусевицким, которая хранится в Библиотеке Конгресса. Умоляя о Восьмой симфонии, дирижер почти каждый месяц шлет письма и телеграммы. Ответы Сибелиуса написаны элегантным наклонным почерком на бумаге, похожей на пергамент. Как будто дразня, он говорит, что работа почти, но не вполне закончена. В январе 1930-го Сибелиус сообщает: “Мое новое сочинение еще не готово, и я не могу сказать, когда оно будет закончено”. В августе 1930-го он куда уверенней: “Кажется, я смогу отправить вам мое новое сочинение в этом сезоне”. Но Сибелиуса беспокоят американские авторские права. Кусевицкий уверяет, что симфония будет защищена. В конце концов она не появляется. Затем, в августе 1931-го, в начале своей продуктивной поездки в Германию, Сибелиус пишет: “Если вы хотите исполнить мою симфонию весной, она, верю, будет готова”. В декабре происходит утечка в бостонскую газету *Evening Transcript*: “Бостонский *Symphony Hall* получил важное письмо от композитора Сибелиуса о его новой симфонии, Восьмой. Она закончена, и партитура скоро будет

отправлена в Бостон”. Другая, извиняющаяся, телеграмма пришла из Финляндии через две недели. Вероятно, Сибелиус, услышал о статье в *Transcript* и запаниковал.

В следующем июне Восьмая реанимирована: “Будет хорошо, если вы сможете дирижировать моей новой симфонией в конце октября”. Затем – новая паника. Неделей позже Сибелиус пишет: “К сожалению, я говорил об октябре, но это еще не точно, я очень обеспокоен. Пожалуйста, не объявляйте об исполнении”. В результате звучит обещание декабря 1932-го. В канун Нового года Кусевицкий посылает “тревожную” телеграмму, словно он каждый день проверяет почту. Через две недели он получает еще одну лаконичную телеграмму с еще одной отсрочкой. В дальнейшей переписке звучит несколько неопределенных упоминаний о симфонии, потом и они исчезают.

В конце 1930-х Сибелиус снова надеялся освободить Восьмую из лесного заточения. К тому времени он уже знал, что сказать словоохотливому Кусевицкому. Затем, в 1939-м, Гитлер захватил Польшу, и Финляндия стала частью шахматной игры между нацистской Германией и Советским Союзом. В начале войны Запад аплодировал Финляндии за ее стойкое сопротивление Советам, и Сибелиус был популярнее, чем когда-либо. Но в 1941 году и Финляндия стала союзником немцев, частично для того, чтобы избежать оккупации, а частично – чтобы вернуть территории, потерянные во время предыдущего конфликта. Из символа свободы Сибелиус превратился в нацистскую марионетку. Как северный, “арийский” композитор он горячо приветствовался в нацистской Германии. Теперь он стал едва ли не официальным немецким художником, его исполняли почти так же часто, как Рихарда Штрауса. Обращаясь к немецким войскам, он будто бы сказал: “От всего сердца желаю вам быстрой победы”.

Наедине с собой он страдал из-за немецких расовых законов. В 1943 году он писал в дневнике: “Как ты, Ян Сибелиус, можешь воспринимать эти “арийские законы” всерьез?.. Ты аристократ от культуры и можешь выступить против глупого предрассудка”.

Но он не выступил. Как финское культурное божество, он давно перестал видеть разницу между музыкой и историей, и теперь, когда огонь объял мир, его музыке было суждено погибнуть. В то же время им овладели его личные мрачные кошмары. Снова дневник: “Трагедия начинается. Мои тяжкие мысли парализуют меня. Причина? Одиночество, одиночество. Я никогда не позволю величайшему страданию сорваться с губ. Айно надо беречь”. Последняя страница дневника, в 1944 году, содержит список покупок: шампанское, коньяк, джин.

Сибелиус прожил 91 год, отпуская шуточки по поводу своей

неспособности умереть: “Все врачи, которые запрещали мне пить и курить, умерли”. И всерьез замечал: “Очень больно быть 80-летним. Публика любит тех художников, которые умирают на обочине жизни. Настоящий художник должен жить в нищете или умереть от голода. В крайнем случае в юности он может умереть от чахотки”. Одним сентябрьским утром 1957 года он отправился на обычную прогулку по полям и лесам вокруг Айнолы, глядя на небеса в поисках журавлей, летящих зимовать на юг. Они были частью его осеннего ритуала, когда он писал Пятую симфонию, и он заметил в дневнике: “Каждый день я видел журавлей. Летят на юг, курлыча свою музыку. Я снова был их самым прилежным учеником. Их крики отражаются во всем моем существе”. Когда за три дня до смерти журавли появились, он сказал жене: “Вот они, птицы моей юности!” Один из журавлей покинул стаю, сделал круг над домом, крикнул и улетел.

Существует удивительно трогательная фотография Игоря Стравинского, преклонившего колени перед могилой Сибелиуса – горизонтальной металлической плитой в Айноле. Визит состоялся через четыре года после смерти Сибелиуса. У мастера современной музыки были практические причины совершить паломничество – финское правительство обещало ему премию Сибелиуса от Фонда Вихури, 25 000 долларов. Но для того, чтобы совершить этот жест, требовалось мужество. В прошлом Стравинский недооценивал Сибелиуса: когда журналист позвонил взять комментарий по поводу смерти старого композитора, он бросил трубку. Но позже Стравинскому стали нравиться некоторые произведения Сибелиуса, и он превратил в Октет его канцонетту для струнных.

Мысль о том, что в Сибелиусе есть что-то “современное”, казалась смехотворной самопровозглашенным сторонникам прогресса сразу после войны. Педагог шенберговской школы Рене Лейбовиц выразил чувства многих ценителей новой музыки, когда в 1955 году опубликовал памфлет “Сибелиус: худший композитор на свете”. Обзоры музыки XX века приклеили к имени композитора ярлык маргинала, пропустившего главные интеллектуальные события века, включая марш к атональности. По крайней мере две такие книги – “Новая музыка” Джоан Пейзер и “Звучания” Гленна Уоткина – вообще его не упоминают. Но музыка Сибелиуса исполнялась всегда, ее в полной мере хватало дирижерам и слушателям.

В последние десятилетия века политика стиля изменилась в пользу Сибелиуса. Его стали воспринимать в терминах “антимодернистского модернизма”, впервые появившегося в размышлениях Милана Кундеры о культурах малых народов как

личный стиль, стоящий в стороне от постоянного прогресса. Внезапно композиторы и ученые обратили внимание на эффекты Сибелиуса – растворение тем, постоянно развивающиеся формы, небесные тембры. Светила новой музыки, такие как Брайан Фернихоу, Вольфганг Рим, Жерар Гризе, Пер Нергор, Питер Максвелл Дэвис, Джон Адамс и Томас Адес, называют его примером для подражания. Поколение быстро достигших успеха финнов – Магнус Линдберг, Кайя Сариахо и Эса-Пекка Салонен, – отвергнув Сибелиуса в своей панковской юности, вдруг обнаружило уважение к национальному герою. Линдберг прославился захватывающей пьесой “Крафт” (1983–1985), в которой оркестр увеличен за счет царапающих по металлу ударных, а дирижер свистит в свисток. Это никоим образом не похоже на Сибелиуса – Линдберг сам говорит о влиянии немецкого нойз-рока, например *Einsturzende Neubauten*, – но вздымающиеся звуковые массивы, собранные из микроскопического материала, выглядят как “Тапиола” компьютерной эпохи.

В 1984 году великий американский авангардист Мортон Фелдман в своей лекции на Летних курсах новой музыки в Дармштадте сказал: “Люди, которых вы считаете радикалами, на самом деле могут быть консерваторами. Люди, о которых вы думаете как о консерваторах, на самом деле могут быть радикалами”. И начал напевать Пятую симфонию Сибелиуса.

Глава 6
Город сетей

Берлин 1920-х

В один из дней 1932 года, в последние месяцы первой немецкой демократии, Клаус Манн, сын писателя Томаса Манна, зашел в комнату и увидел тело молодого актера Рики Хальгартена, своего друга и любовника. Хальгартен выстрелил себе в сердце, кровь забрызгала стены. Клаус писал: “Пятна крови выглядели как разрозненные фрагменты таинственного узора – последнее письмо, предупреждение, надпись на стене…” Фраза из книги пророка Даниила стала лейтмотивом воспоминаний Клауса Манна о Германии 1920-х, и, чтобы никто не усомнился в библейской аллюзии, он процитировал сам текст: “Мене, мене, текел, упарсин… Исчислил Бог царство твое и положил конец ему… Ты взвешен на весах и найден очень легким… Разделено царство твое”[49].

Веймарская республика, воплощенная в культуре Берлина, была предрасположена к мелодраме. Каждый акт или образ насилия, казалось, предвещал грядущую катастрофу. Но было бы слишком легко писать историю немецкой культуры 1918–1933 годов лишь как предисловие к следующей главе. Берлин был городом возможностей и бессчетных достижений, он в равной степени дарил надежду и угрозу. Он был домом для коммунистов, нацистов, социал-демократов, националистов, неообъективистов, экспрессионистов, дадаистов и отставших от своей эпохи романтиков. Дух города ощущался в сближении крайностей. Пережив унижение разгрома, Берлин отряхнул имперское прошлое и открыл себя заново, став прототипом современной, насыщенной медиа городской культуры – это был первый город, который не спал круглые сутки и не знал стыда.

Молодые берлинские композиторы (среди них были Курт Вайль, Пауль Хиндемит, Эрнст Кшенек, Ганс Эйслер и Штефан Вольпе) с удовольствием присоединились к безумствам. Подобно коллегам в Нью-Йорке, они использовали ритмы джаза, индустриальные шумы, модную суматоху 1920-х. Они не только добились вхождения в популярную культуру, но иногда и контролировали ее: “Трехгрошовая опера” Вайля очаровала Германию так же, как “Плавучий театр” – Америку. Вайль и компания, казалось, были на грани разгадки главной тайны – как преодолеть разрыв между классической музыкой и современным

обществом. “Музыка больше не принадлежит немногим, – провозгласил Вайль в 1928 году. – Сегодняшние музыканты сами вынесли себе этот приговор. Так что их музыка проще, яснее, понятнее… Когда музыканты получили все, о чем мечтали в самых смелых фантазиях, они начали с нуля”.

Историки Веймарской республики могут спорить, было ли падение немецкой демократии предопределено или приход Гитлера к власти противоречил логике. У историков музыки возникает схожая проблема. Был ли Веймар горячечной фантазией и его художественные начинания должны были стать жертвой прихоти коммерческой культуры? Или Веймар мог стать для художников вечным раем? Как водится, история на стороне пессимистов. Шенберг, живший в Берлине с 1926 года, предостерег коллег от напрасной гонки за популярностью и изобрел новый способ работы, “метод сочинения двенадцатью нотами”, который должен был предохранить серьезного композитора от вульгарности.

Альбан Берг, вернувшись в Вену, выбрал собственный путь. Его вторая опера, цветистая и пугающая “Лулу”, примирила последние идеи его учителя с веймарскими ритмами и романтическими аккордами. “Воццек” завоевал Берлин в 1925 году. В альтернативной вселенной “Лулу” могла бы получить такой же прием. Но Берг умер, не завершив оперу, в 1935 году, когда смысл манновской “надписи на стене” уже стал реальностью.

Министерство просвещения

Когда 9 ноября 1918 года кайзер Вильгельм II отрекся от престола, Германия впала в политическую депрессию, из которой так полностью и не вышла. Лидеры социал-демократической партии из окон рейхстага провозгласили республику. Карл Либкнехт на ступенях королевского дворца призвал к коммунистической революции.

Курт Вайль, 18-летний студент консерватории, в те дни находился на улицах, он слышал речь Либкнехта и был свидетелем перестрелок вокруг рейхстага. Он писал родителям: “Я пережил невероятное в эти дни”. Его проницательный комментарий подтвердили историки Веймарской республики: умеренным силам не хватало власти и влияния, так что атмосферу и повестку дня формировали крайние левые и крайние правые. На этой зловещей ноте и была провозглашена республика.

Но консерватория не закрывалась, и музыкальная жизнь

продолжалась. Кафе были переполнены, трамваи ходили. Даже когда началась революция, киностудия *Ufa* устроила прием с шампанским в честь фильма Эрнста Любича “Кармен”. Накануне Рихард Штраус дирижировал “Саломеей” в Придворной опере, которая, быстро забыв о королевских регалиях, теперь стала Государственной.

Короткая жизнь Веймарской республики обычно делится на три периода: хаос, стабилизация и переход к нацизму. Хаос продолжался целых четыре года, неся с собой мятежи, контрреволюции и ошеломляющее количество политических убийств – 400. Одной из жертв стал Густав Ландауэр, комиссар народного просвещения недолго существовавшей Баварской Советской республики. Его жена, Хедвиг Лахман, была автором немецкого перевода “Саломеи”. Наиболее губительной для психологической устойчивости страны оказалась гиперинфляция 1923 года, на пике которой за доллар давали несколько миллиардов марок. “Не было ничего более безумного или жестокого, что могло вызвать ужас в людях, – писал об инфляции Томас Манн. – Немцы научились смотреть на жизнь как на дикое приключение, результат которого зависел не от их собственных усилий, а от зловещих таинственных сил”.

Период “стабилизации”, продолжавшийся с 1924 по 1929 год, разворачивался под управлением опытного политика Густава Штреземанна, который в должности сначала канцлера, а потом министра иностранных дел вернул Германию в мировое сообщество. Смерть Штреземанна в 1929 году лишила немецкую политическую сцену наиболее влиятельной фигуры, способной остановить Гитлера.

Музыкальной “стабилизацией” руководил человек по имени Лео Кестенберг, который в декабре 1918 года занял пост советника по музыке в прусском министерстве науки, культуры и образования. Прежде чем стать активистом социал-демократической партии, он занимался фортепиано у Ферруччо Бузони. В соответствии с духом исполненной благих намерений организации он поставил цель вымести паутину элитарной культуры и способствовать созданию “искусства для народа”. Одной из его флагманских организаций была Кролль-опера, в которой пролетарской аудитории показывали антитрадиционные постановки. Половина зала отдавалась социалистическому театру *Volksbühne* по ценам, доступным для простых рабочих. Дирижировал протеже Малера Отто Клемперер, на этом раннем этапе своей долгой карьеры он специализировался на провокационных постановках классического репертуара. Кестенберг добавил адреналина новой берлинской музыке еще и

тем, что назначил двух прогрессивных музыкантов преподавателями: Бузони – в Прусскую академию искусств, а Франца Шрекера – в консерваторию. Когда Бузони умер, его место занял приехавший из Вены Шенберг. Шрекер и Шенберг привели за собой боевую когорту студентов, которые быстро оказались в центре внимания.

В художественную утопию Кестенберга вскоре ворвалась неудобная реальность. Как описывает в своем исследовании веймарской музыкальной политики Джон Рокуэлл, Кестенберг никогда в полной мере не представлял, кто же такой этот самый "народ" и что именно он хочет услышать. Пролетарии из Кролль-оперы очень часто приходили в замешательство от ревизионистской интерпретации классики. В то же время Кестенбергу не хватало политических навыков, чтобы утихомирить правых, осуждавших все авангардное. Но даже когда левые и богема Веймарской республики пользовались вниманием и популярностью, реакционная, ксенофобская линия немецкой культуры не уходила в подполье. Однажды вечером 1928 года Йозеф Геббельс прогулялся вокруг района кабаре на Тауэнтцинштрассе и, вернувшись домой, написал: "Это не настоящий Берлин… Другой Берлин прячется в засаде, готовый к атаке".

Прикладная музыка

Во время Первой мировой войны Пауль Хиндемит бил в басовый барабан в военном оркестре, бегал взад-вперед у линии фронта и исполнял марши и танцы для солдат, которые приходили в себя, вернувшись из окопов. Еще он играл в военном струнном квартете, созданном по распоряжению культурного командира и поклонника Дебюсси графа фон Кильманнсегга. Квартет играл Дебюсси в тот самый момент, когда по радио сообщили о смерти композитора. Через несколько месяцев в бою погиб граф фон Кильманнсегг. Подобные сюрреалистические пересечения музыки и войны оставили след в воображении Хиндемита, и он как никто другой задал тон послевоенной немецкой музыке.

Это был серьезный мужчина с крупными чертами лица, говоривший рублеными фразами. Не имея ни аристократического, ни буржуазного происхождения, сын ремесленника из маленького городка Хиндемит поступил в консерваторию во Франкфурте, получив стипендию. В первые послевоенные месяцы он объявил, что освободился от немецкого романтизма, завершив серию из шести сонат для струнных: это

были искусно сконструированные сочинения, проникнутые влиянием Дебюсси и Равеля. Совсем не многие немецкие композиторы последних пятидесяти лет сочиняли музыку такой простой грациозности. Молодой композитор демонстрировал склонность к предромантическим традициям, хотя и безжалостно их модернизировал.

“Красота звука – дело второстепенное”, – инструктировал Хиндемит исполнителя Второй сонаты для альта. Это произведение считается музыкальным воплощением того, что Густав Хартлауб назвал “неообъективизмом” – “ни импрессионистски туманной, ни экспрессионистски абстрактной, ни чувствительно поверхностной, ни конструктивно интровертной” формой выражения. Архетипическое произведение Хиндемита принимает форму быстрого, яростного, несбалансированного марша с фанфарами в разных тональностях и сбившимися с курса басовыми линиями. Эта музыка напряжена, но она совершенно не воспринимает себя всерьез. Часть сюиты “1922 год” для фортепиано под названием “Рэгтайм” сопровождается плакатным комментарием “Инструкция по применению” (*Mode d’emploi*), в котором исполнителю рекомендуется “рассматривать фортепиано как интересный тип ударного инструмента и действовать соответствующе”. Написанная также в 1922 году “Камерная музыка № 1” начинается с демонстрации влияния “Петрушки” Стравинского и заканчивается орущей сиреной дадаистского кабаре. Все это напоминает остросовременную, энергичную музыку, которую Мийо писал в Париже, хотя конструкции Хиндемита были куда грубее и вульгарнее.

В этом новом немецком таланте было что-то многообещающе негерманское. Штраус даже в самом веселом расположении духа не мог изобразить ничего похожего на увертюру к “Летучему голландцу”*, как будто ее в семь часов утра с листа играет плохой курортный оркестр у фонтана, чудовищно фальшивя*. Хиндемит был практичным и рациональным художником – он мог быть кем угодно, только не мечтателем. С его именем ассоциируется понятие *Gebrauchsmusik*, или полезной музыки. Если, например, фаготист и контрабасист ищут, что сыграть, то Хиндемит сразу напишет Дуэт для фагота и контрабаса, нимало не заботясь о том, что с ним сделают потомки. Он работал быстро и аккуратно, однажды написав две части сонаты в вагоне-ресторане и исполнив их по прибытии. Как альтист “Амар-квартета” он энергично пропагандировал и свою музыку, и творчество коллег. Он помогал организовать фестивали “Недели новой музыки” в Донауэшингене, Зальцбурге, Баден-Бадене и, наконец, в Берлине,

где в 1927 году стал преподавателем консерватории.

Идея “прикладной музыки” быстро укоренилась на веймарской музыкальной сцене. Ее усердно культивировал уроженец Мюнхена Карл Орф, который позже обретет вечную славу как автор *Carmina Burana*. Если Хиндемит подобно Стравинскому нашел обновление в лаконичных формах и резких тембрах барокко, Орф ушел в глубь веков, к музыкальному театру античной Греции. Аскетичная эстетика “Свадебки” и “Истории солдата” Стравинского трансформировалась у Орфа во вневременной ритуальный язык – мелодичный, ритмичный и полный гипнотических повторений. В молодости Орф склонялся к левым и сочинял музыку к стихам Брехта. Но его самым выдающимся достижением был громадный цикл *Shulwerk* – система, средствами которой можно увлекательно обучать детей основам тональности, гармонии, формы и ритма. Кестенберг обратил внимание на этот проект и в начале 1930-х предложил Орфу возглавить всю систему музыкального образования Германии. Приход нацистов к власти поставил крест на этой идее.

“Прикладная музыка” и музыкальное образование шли рука об руку с тем, что Питер Гей назвал веймарской “тоской по целостности”: навязчивым интересом к ремеслам, физкультуре, экспедициям на природу, молодежными движениями, коллективным пением и т. п. После войны Теодор Адорно, подчеркивая тот факт, что и Хиндемит, и Орф так или иначе были вовлечены в нацистскую культуру, утверждал, что протофашистские тенденции веймарской культуры проступают в коллективном создании музыки. Но это основано на ошибочной логике. Нет ничего специфически фашистского в попытке связать музыку с обществом, это также может послужить распространению демократических взглядов. Бессчетное множество детей выучат основы музыкального языка, выстукивая ноты молоточками на специально изобретенных Орфом ударных инструментах. Композитор мог быть двуличным в политике, но его страсть к преподаванию была искренней и повлияла на судьбы многих – вероятно, в большей степени, чем любая музыка, упомянутая в этой книге.

Актуальная опера

Рекламная фотография 1927 года, выпущенная музыкальным издательством *Universal Edition*, – слегка размытое, как будто сделанное наркоманом с трясущимися руками, изображение 27-летнего австрийского композитора Эрнста Кшенека с его вечным

сигаретным мундштуком в уголке рта. С грубоватым лицом, в элегантном костюме, он похож на молодого гангстера. Другое изображение, сделанное в том же году, – фотомонтаж: молодой музыкант рядом с двумя знаменитостями той эпохи – боксером Максом Шмелингом и авиатором Чарльзом Линдбергом.

На какое-то время в конце 1920-х Кшенек завоевал несомненную почти гершвиновскую популярность, его опера "Джонни наигрывает" обожествлялась как один из тех объектов поп-культуры из тех, что должен знать каждый зритель Центральной Европы. Слава пришла к Кшенеку, когда он осмелился привнести на священную оперную сцену джаз – или то, что воспринималось как джаз. Как Жорж Антейл в Париже и Нью-Йорке, он был амбициозным молодым человеком, мечтавшим стать сенсацией. Но в его начинаниях была и серьезная сторона. Подобно многим молодым австрийцам и немцам, он стремился сломать рамки романтического и экспрессионистского искусства и присоединиться к бунтующим толпам на улицах новой демократии.

"Джонни" стал примером нового жанра – *Zeitoper*, "актуальная опера". Действие происходило на заводах, на борту океанских лайнеров или, в одном случае, на 50-й авеню на Манхэттене. Типичным был сюжет "Машиниста Хопкинса" Макса Бранда, незабываемо описанный Николаем Слонимским в справочнике "Музыка с 1900 года": "Обманутый развратник убивает мужа своей любовницы, толкая его в зубья огромной машины, и душит ее, когда выясняет, что она стала неразборчивой в связях проституткой, после чего бригадир, машинист Хопкинс, увольняет его с работы под предлогом неэффективности". В *Zeitoper* почти всегда появлялась сцена, когда герой или героиня, отбрасывая все комплексы, танцевали чарльстон, или фокстрот, или шимми, или танго. Так композиторы освобождались и сами.

Несколько композиторов *Zeitoper*, среди которых были Кшенек и Бранд, учились вместе с некогда знаменитым, а сейчас незаслуженно забытым австрийским оперным композитором Францем Шрекером, который в 1912 году представил оперу "Дальний звон". Ее сюжет, по сути, совпадает с сюжетом этой книги – препятствия, которые в XX веке культура воздвигает на пути композитора. Амбициозный молодой либреттист Фриц решает оставить заурядную карьеру и обожающую его невесту, чтобы найти новый стиль – "загадочный дальний звон", "высокую, чистую цель". Его новое произведение называют "действительно новым", "освежающим". Оно вызывает скандал, подобный тому, что сопровождал Шенберга, с топаньем и свистом. Тем временем Грете, невеста Фрица, становится проституткой. В финале они

снова встречаются, и умирающий от непонятной болезни Фриц трагически осознает, что звучание, которое он так долго искал, все время было вокруг него – в многоголосой ткани современной жизни и в голосе Грете.

Магия оперы Шрекера в том, что уже с первых тактов мы слышим ту самую музыку, которую никак не может поймать Фриц: оживленный лирический вокал, по стилю больше итальянский, чем немецкий; золотистая расплывчатость оркестрового звука по тембру напоминает скорее Дебюсси, нежели Вагнера; космополитическая чувственность, включающая, как в "бордельной" сцене из второго акта, и цыганские оркестры, и баркаролы, и хоровые серенады.

"Джонни" Кшенека был попыткой повторить достижения Шрекера современными средствами. Главный герой – чернокожий джазовый скрипач на гастролях в Европе, этакая австрийская карикатура на Уилла Мэриона Кука. Достигнув триумфа, он хвастается: "Великолепие Нового Света пришло из-за моря, унаследовав танец у старой Европы". Среди действующих лиц – композитор Макс, в начале оперы у подножия мрачного ледника обращающийся к нему: "Ты, прекрасная гора" (*Duschooner Berg*). Как и Фриц в "Дальнем звоне", он не может отказаться от поисков далекого звука, вероятно шенберговского свойства. Подтекст становится до смешного ясным, когда Макс говорит о леднике: "Все его любят, когда узнают о нем", как будто цитируя пропагандистскую литературу новой венской школы. В конце концов ледник посредством невидимого женского хора наставляет Макса "вернуться к жизни". В кульминационной сцене на железнодорожной станции Макс догоняет свою возлюбленную Аниту, которая уезжает в неизвестность. Джонни запрыгивает на вокзальные часы, и хор повторяет его песню триумфа. Согласно записям Кшенека, опера должна была заканчиваться изображением пластинки, которая на скорости 78 оборотов в минуту вращается на фонографе. На пластинке написано имя композитора.

Сюжет в известной степени был автобиографическим. До того как распробовать джаз, Кшенек сам прошел через период бешеного увлечения атональностью, Шенбергом и Бартоком. Сочиняя "Джонни", он стремился осуществить прозрение Макса, растапливая собственный ледяной мир теплом скрипки Джонни. Более того, прототипом Аниты была Анна Малер, дочь Густава и Альмы, с которой Кшенек состоял в коротком и бурном браке. Незадолго до того, как их отношения прекратились, композитор был на представлении джазового ревю Сэма Вудинга *Chocolate Kiddies*, необыкновенно популярного в Европе середины 1920-х, и

увидел в изящных джазовых аранжировках Вудинга тот спасательный трос, который поможет ему выбраться из пучины центральноевропейского отчаяния. Интересно, что в ревю исполнялась по меньшей мере одна ранняя песня Дюка Эллингтона, *Jig Walk*, и эта мелодия немного напоминает главный номер Джонни. Увы, увлечение Кшенека афроамериканской музыкой продержалось так же недолго, как черный грим на лице певца, игравшего Джонни.

Zeitoper подвергалась критике со всех сторон чрезвычайно широкого политического спектра Веймарской республики. Наци набросились на нее как на дегенеративное искусство. С другой стороны, композитор-коммунист Ганс Эйслер писал о “Джонни” в *Die Rote Fahne*: “Несмотря на примесь элегантности, это все та же сентиментальная мелкобуржуазная чепуха, что сочиняют и другие современные оперные композиторы”. Эйслер в той же мере был жесток и по отношению к прикладной музыке Хиндемита, отвергая ее как “относительную стабилизацию музыки” (здесь слышится немецкий экономический жаргон). Вся немецкая музыка существовала в *Scheindasein*, мире иллюзий, лишенном значения и чувства общности. В 1928 году Эйслер писал: “Большие музыкальные фестивали стали биржами, где оценивается значимость произведений и где заключаются контракты на новый сезон. Но весь этот шум звучит внутри, так сказать, стеклянного колпака и не слышен снаружи. Из пустой любезности устраиваются оргии с близкими родственниками при полном отсутствии интереса или участия сторонней публики”.

Что нужно Германии, считал Эйслер, так это музыка, которая говорит настоящую правду об обществе. Когда сочиняете, открывайте окна, наставлял он коллег: “Помните, что уличный шум существует не сам по себе, а создан человеком… Откройте людей, настоящих людей, откройте для вашего искусства повседневную жизнь, а затем, возможно, вы снова обретете себя”. К этому времени революция уже началась: “Трехгрошовая опера” исполнялась в битком набитом зале в театре на Шиффбауэрдамм.

Музыка жеста

Одноклассники Курта Вайля вряд ли могли предположить, что когда-нибудь он окажется в самом центре внимания декадентского города. Сын еврейского кантора из Дессау, что в 70 километрах от Берлина, Вайль рос серьезным, преданным музыке мальчиком. Как и Кшенек, в юности он восхищался Шенбергом и мечтал учиться у Малера, но скромный достаток семьи не позволил ему поехать в Вену. Вместо этого в последние месяцы

1918 года Вайль отправился в революционный Берлин, где записался на мастер-класс Бузони в Прусской академии искусств.

Его первая реакция на культуру Веймарской республики была скептической. После поездки в 1923 году на Франкфуртский фестиваль камерной музыки он сообщил Бузони, что “Хиндемит утанцевал слишком далеко в страну фокстрота”. Но его слух был открыт широкому диапазону звуков: и всепроникающим симфониям Малера, и затронутой поп-звучанием “Истории солдата”. Стравинский был в программе Франкфуртского фестиваля, и Вайль, отринув собственный снобизм, не мог не признать, что это “потакание вкусам улицы допустимо, потому что оно соответствует материалу”.

Как Кшенек последовал по пути Шрекера в новый, большой мир, так Вайль пошел за Бузони, музыкантом-колдуном, который, как паук в паутине, навис над музыкой начала XX века. Тосканец корсиканского происхождения, живший в Триесте, Вене, Лейпциге, Хельсинки, Москве, Нью-Йорке, Цюрихе и Берлине, Бузони был космополитом в эпоху национализма и прагматиком среди эстетического абсолютизма. Бузони отчитал Шенберга за отказ от старого в пользу нового. С точки зрения Бузони, старое и новое должны были сосуществовать, и в “Эскизе новой эстетики музыкального искусства” он одновременно призывал к пересмотру “тональной системы” и возвращению к классическому, моцартовскому изяществу. Как и многие романтики и модернисты до него, Бузони боготворил Фауста, но больше удовольствия ему доставляла наука о волшебстве, чем теория ада и рая. В незаконченном оперном шедевре “Доктор Фауст” – кругосветное путешествие по глобусу музыкальных возможностей, таких как диатоника, хроматика, целотонные гаммы, ренессансная полифония, формулы XVIII века, опереточные арии и порывы диссонанса.

Возможно, самым эффективным уроком, который Бузони дал Вайлю, оказалось наставление “Не бойся банальности”. Для молодого немца, воспитанного на представлениях о том, что “банальность” включает почти все итальянское и французское, такой совет обладал просветительским эффектом. Бузони показал, как в великих операх Моцарта и Верди переплелись наивные мелодии и сложные конструкции. Он говорил о *Schlagwort* – единственном принципиальном слове, которое в одно мгновение может аккумулировать запутанную театральную ситуацию – например, о таком, как обжигающий вопль “Проклятие!” (*Maledizione!*) в “Риголетто” Верди. В 1928 году он разработал идею музыкального жеста (*Gestus*). Литературный критик Даниэль Олбрайт определяет *Gestus* как драматическую

кульминацию, “в которой пантомима, речь и музыка взаимодействуют, чтобы создать чистую вспышку смысла”. Бертольд Брехт, главный литературный партнер Вайля, придаст концепции жеста политическое значение, описывая его как революционизирующую передачу энергии от автора к зрителям. Но для Вайля эта идея имела в большей степени практическое значение, безотносительно политики.

В музыкальном театре Вайль начал с одноактных опер – *Der Protagonist* (“Протагонист”), лаконичного и шокирующего, в котором актер елизаветинской эпохи, не способный различить искусство и реальность, убивает на сцене собственную сестру; *Royal Palace* (“Королевский дворец”), где светская дама предпочитает бездуховности Эры джаза самоубийство в озере; *Der Zar lässt sich photographieren* (“Царь фотографируется”), где анархистка, изображающая модного фотографа, замышляет убийство царя. В каждом из этих произведений был “жест” – центральный момент в музыкальном, если не в политическом смысле, когда хорошо известный, повседневный звук захватывает внимание слушателя. В “Протагонисте” духовой октет играет “умпа-па”, вторгаясь в диссонансную задумчивость оркестра. В “Королевском дворце” взрыв автомобильного клаксона и нестройное бряцание пианино иллюстрируют новомодную кинематографическую интерлюдию в середине пьесы. А в “Царе” это расслабленное крадущееся “Ангельское танго”, под звуки которого царь и его возможная убийца танцуют и влюбляются. Вайль попросил, чтобы этот последний фрагмент исполнялся не оркестром, а стоящим на сцене граммофоном *Victrola*, поэтому в партитуру была включена пластинка на 78 оборотов в минуту. После премьеры, в феврале 1928 года, случилось нечто интересное: издательство *Universal Edition*, с которым у Вайля был контракт, начало продавать “Танго” в магазинах, и оно стало хитом.

Трансформацию стиля Вайля ускорили два важных знакомства: с Лотте Ленья и Бертольдом Брехтом. Романтические и профессиональные отношения с Ленья завязались у Вайля в 1924 году и изменили его жизнь. Если Вайль, по словам Бузони, был “спокойным, замкнутым” человеком, то Ленья во всех смыслах принадлежала целому миру. У нее были дурное воспитание и жестокий отец, она подрабатывала танцовщицей, певицей, актрисой, статисткой, акробатом и какое-то время проституткой – эта профессия поймала в капкан многих немецких и австрийских женщин во времена хаоса и инфляции. Вайль познакомился с ней через драматурга Георга Кайзера, автора либретто “Протагониста” и “Царь фотографируется”. Его музыка

начала напоминать голос Ленья – неотшлифованный, выразительный в своей усталости. “Она не умеет читать ноты, – писал Вайль в 1929 году, – но когда она поет, публика слушает ее, будто это Карузо”.

Брехт ворвался в жизнь Вайля в начале 1927 года. Исследователи до сих пор пытаются понять, как именно складывалось их сотрудничество, ведь Брехт на протяжении многих лет сбивал с толку, высокомерно рассказывая лживые истории, которые его возвеличивали. Драматург обычно говорил, что это он написал все лучшие мелодии “Трехгрошовой оперы” и “Возвышения и падения города Махагони”, а Вайль, “сочинитель атональных психологических опер”, только транскрибировал их. Поздние исследования показали, что это как раз Брехт чаще всего использовал чужое творчество: переделывал переводы иностранных пьес и называл их своими, без разбора заимствовал из литературы разных веков, забывая упомянуть соавторов (например, Элизабет Гауптман, одно время бывшую его любовницей). Но все-таки у Брехта был очень характерный стиль – его фразы говорят только то, что хотят сказать, и замолкают, так что совсем незначительная редактура позволяла ему ставить свою подпись под чужим текстом. Брехт произвел на Вайля тот же ошеломляющий эффект, что и Ленья, он подтолкнул композитора в сторону радикально левых политических взглядов, снабдил его острой и резкой поэзией, сделал имидж композитора более отчетливым.

Музыкальная индивидуальность Вайля утвердилась не только в больших формах, где звучали его хиты, но и в самих песнях. Таких как *Alabama Song* из первой совместной работы Вайля и компании Брехта *Mahagonny-Songspiel*. Это название – американизированная форма старого немецкого жанра комической оперы, *Singspiel*, оно сигнализировало о намерении авторов использовать современную поп-музыку, а стихи были написаны Гауптман на странном, эксцентричном английском: “О, покажи-ка нам дорогу к следующему виски-бару, / О, не спрашивай зачем, о, не спрашивай зачем”[50]. Почти односложный текст движется в ровном пыхтящем ритме, но легкая неравномерность усложняет движение. Вокальная линия постоянно спотыкается, а потом проваливается на малой терции, как пьяный с заплетающимися ногами. Сторонние ноты пробираются туда, где еще недавно был до минор, и в седьмом такте (*Oh, don’t ask why*) гармония через тритон скатывается в сторону фа-диез, чтобы потом поменять направление и вернуться. Спасением становится хор (*Oh moon of Alabama*), его радужный напев нивелирует наглость стихов. Но один из голосов спускается

на полступени, как хроматический бас ренессансной ламентации, и в басу начинает злобно и монотонно гудеть чистая квинта. В ткань музыки вплетается берлинская усталость от всего мира.

Первое представление *Mahagonny-Songspiel* состоялось на организованном Хиндемитом фестивале в Баден-Бадене в 1927 году. Это был триумф. На вечеринке после спектакля Ленья почувствовала на своем плече огромную руку и, обернувшись, увидела очертания Отто Клемперера, который ухмыльнулся и спел строчку из *Benares Song*: “Нет ли здесь телефона?”[51] К нему присоединились все посетители бара. Потрясенные впечатлением, которое произвело это спонтанно созданное маленькое произведение на элиту новой музыки, Вайль и Брехт решили создать полноценную оперу, основанную на материале “Махагони”, – так появилось “Возвышение и падение города Махагони”.

Но, прежде чем осуществилась эта постановка, композитор и драматург окольным путем отправились на дно преступного мира Лондона XVIII века. И в ходе путешествия смогли решить задачу, над которой бились игравшие с джазом и популярной музыкой парижские композиторы и Лео Кестенберг с государственным модернистским театром. Они создали “искусство для народа”, народ его услышал и полюбил.

“Трехгрошовая опера”

Брехт обожал преступников, бандитов и беспринципных. В юности он преклонялся перед австрийским драматургом начала века Франком Ведекиндом, который шокировал Вену грубым криминальным обликом: по словам Брехта, он был “уродливым, брутальным, опасным, с коротко стриженными рыжими волосами”. Брехт стригся так же, как Ведекинд, и бренчал на гитаре, когда читал стихи.

Ученые долго не могли понять, как можно примирить увлечение Брехта асоциальными хулиганами с марксистской доктриной, которую он принял после 1926 года. В статье 1930 года Вальтер Беньямин предположил, что преступников Брехта нужно воспринимать как многообещающий материал для революционной переделки, и использовал фаустовскую метафору: “Как Вагнер [помощник доктора Фауста] выращивает в пробирке гомункулуса из волшебного вещества, так и Брехт надеется создать в пробирке революционера из смеси бедности и непристойности”. Но, казалось, Брехт получал от непристойности большее удовольствие, чем от веры в социалистическое освобождение.

Мэкхит по прозвищу Мэкки, антигерой “Трехгрошовой оперы”, – самый отвратительный из брехтовских гомункулов. Впервые Капитан Мэкхит появился в балладной опере Джона Гея “Опера нищего” (1728), которая послужила главным источником для либретто Брехта и Гауптман. В первоисточнике Мэкхит – энергичный король преступного мира, метафорическое воплощение коррумпированных политиков эпохи Гея. Беньямин в позднем эссе о “Трехгрошовой опере” и ее истоках отмечал, как “тесно аморальность нищих и воров переплетается с ханжеством официальной морали”. Мэкхит Брехта и Вайля куда обаятельнее и опаснее, чем герой Гея, во многом благодаря представляющему его музыкальному номеру, “Песне Мэкки-Ножа” (*Die Moritat von Mackie Messer*). Самая популярная песня Веймарской республики приняла форму “баллады об убийстве”, или каталога убийств. Мэкхит показан не только как живущий на широкую ногу разбойник, но как откровенный психопат, который убивает больше для удовольствия, чем для выгоды. Шмуль Мейер исчез, как и многие богачи, Дженни Таулер нашли с ножом в груди, семеро детей сгорели в Сохо, несовершеннолетняя изнасилована.

Веймарская культура демонстрирует нездоровую фиксацию на фигуре серийного или сексуального убийцы. Немецкая пресса подробно писала о таких одержимых убийством безумцах, как Георг Карл Гроссманн, или “Синяя Борода силезской железной дороги”, “мюнстербергское чудовище” Карл Денке, убийца мальчиков из Ганновера Фриц Хаарманн и Петер Кюртен, “вампир из Дюссельдорфа”. Художники Отто Дикс и Георг Гросс в безжалостной манере рисовали окровавленные тела проституток, причем Гросс зашел так далеко, что фотографировался в образе Джека-потрошителя (который также был персонажем довоенной пьесы Ведекинда “Ящик Пандоры”). Питер Лорре сыграл ребенка-убийцу в фильме Фрица Ланга “М”. У Мэкхита есть что-то общее со всеми этими кровожадными типами. И в то же время он похож на суперпреступника из детективов, фигуру вроде конан-дойловского профессора Мориарти или доктора Мабузе Ланга. И если принять во внимание, что Гитлер видел во всем еврейские тайны, в ретроспективе веймарское восхищение королями заговоров могло вызывать тревогу. Так или иначе, Мэкхит выглядит агентом всего загадочного и невыразимого, что прячется за фасадом западного города.

Вайль упаковал брехтовский гимн Мэкхиту в коварную музыку, которую нельзя не напевать. Простая мелодия повторяется, стихая на аккорде с добавленной секстой – до-мажорное трезвучие плюс нота ля (любимый прием Дебюсси). Эта “подслащенная” гармония станет стандартной в джазе, но в том,

как Вайль использует ее, есть что-то безысходное и грязное. В первой строке хрипит главный аккорд солирующей фисгармонии, бьющие басы придают мелодии тяжелую поступь, а навязчивый акцент на ноте ля на всем протяжении песни портит настроение, сталкивая музыку в минор. “Мэкки-Нож” – песня, прикованная к одному аккорду. Это популярный мотивчик, от которого не отвязаться.

Все, что касается “Трехгрошовой оперы”, двусмысленно. По словам музыковеда Стивена Хинтона, произведение использует “стиль сознательного и непреклонного увиливания от прямого ответа на всех уровнях”. Двусмысленность лежит в основе музыкальной идентичности: как и “Плавучий театр” Джерома Керна, премьера которого состоялась годом ранее, как гершвиновские мюзиклы до “Порги и Бесс”, “Трехгрошовая опера” находится на границе между классическим и популярным жанрами, сочетая хитовые номера с модернистской структурой и социальной критикой. Самым оригинальным ходом в революционном сочинении Вайля стало то, что оно было написано не для симфонического оркестра, а для вкрадчивого и подвижного ансамбля из семи музыкантов, которых попросили играть ни больше ни меньше чем на 23 инструментах. Барабанщик, например, в нескольких номерах играл на втором тромбоне, а банджист в одном случае – на скрипке. Предложив музыкантам сыграть так много ролей, Вайль тем самым гарантировал, что вместо холодного профессионализма их исполнение будет наполнено беспорядочной и бешеной энергией.

Певцам тоже дали свободу. Точно так же, как Джону Баббслу и его партнерам было позволено импровизировать в “Порги и Бесс”, Ленья и другие исполнители “Трехгрошовой оперы” могли нагружать обманчиво простые вокальные партии Вайля разной степенью сарказма, понимания, тоски и разочарования. Эта свобода стала исполнительской традицией, которая существует по сей день.

В 1950-е “Мэкки-Нож” обрел вторую жизнь в качестве американского поп-стандарта, и появились новые интерпретации мелодии. Когда ее пел Луи Армстронг, он очеловечивал резкий текст Брехта сиплым теплом своего голоса и в шутку добавил имя Ленья в список жертв Мэкки: “Саки Тодри, Дженни Дайвер, Лотте Ленья, сладкая Люси Браун”[52]. Фрэнк Синатра сделал песню проявлением бахвальства, присущего актерам группы *Rat Pack*[53]: “Когда я говорю тебе, о Мэкки, детка, / Это предложение, от которого нельзя отказаться”[54]. Так песня Вайля стала способом продемонстрировать мастерство в шоу-бизнесе, хотя ее колкость сохранилась. Армстронг и Синатра, оба дети улиц, понимали, о

чем этот текст: Армстронг говорил, что Мэкки-Нож напоминает ему о людях, которых он встречал в Новом Орлеане, а Синатра с пониманием вставил в нее строчку из фильма Фрэнсиса Форда Копполы “Крестный отец”, который показывал американских политиков как гангстеров самого высокого уровня.

Но влияние Вайля на современную культуру на этом не заканчивается. В 1962 году Ленья выступала в ревю “Брехт о Брехте” в *Theater de Lys* в Гринвич-Вилледж. Молодой уроженец Миннесоты, певец и сочинитель по имени Боб Дилан пришел на представление и был заворожен тем, как Ленья поет *Pirate Jenny* – зонг, где проститутка выдумывает наказания для клиента. “Публика – это “господа” из песни, – писал Дилан в автобиографических “Хрониках”. – Это им она стелила постели… Это не песня протеста, она неактуальна, в ней не слышалось никакой любви к людям”[55]. Что особенно заинтриговало Дилана, так это загадочный рефрен хора: “И корабль с восемью парусами и пятьюдесятью пушками…”[56] Эта строчка напомнила ему о сиренах на Великом озере рядом с домом его детства в Дулуте: “Хотя судов и не было видно в тумане, ты знал, что они где-то рядом: их громовые раскаты звучали Пятой симфонией Бетховена – две низкие ноты, первая протяжная и глубокая, точно фагот…”

В духе Брехта и Вайля Дилан стал оставлять в сознании слушателей второй половины XX века свои собственные фразы-“жесты”: “Ответ унес ветер”, “Пойдет сильный дождь”, “Времена меняются”[57]. Последняя фраза – прямая цитата из одного из текстов Брехта, написанных для Ганса Эйслера. Дух Берлина продолжал жить.

Двенадцатитоновая музыка

В октябре 1928 года, когда “Трехгрошовая опера” все еще была горячей новостью, Арнольд Шенберг, с 1926-го живший в Берлине, начал работать над либретто для оперы “Моисей и Арон”. Подобно “Симфонии псалмов” Стравинского опера должна была продемонстрировать новую религиозность во времена морального релятивизма. Перед лицом антисемитизма Шенберг осознал еврейские корни и, рассказывая о стремлении Моисея донести слово Божье до своего народа, присоединялся к пророческой традиции. Когда Гитлер пришел к власти, Шенберг закончил второй акт сценой танца вокруг золотого тельца – оргией идолопоклонства, в которой народ предается удовольствиям, пока Моисей поднимается на гору, чтобы получить скрижали Завета. Эта сцена содержит множество

язвительных намеков на стили 1920-х годов – отпечаток пересекающихся ритмов в духе Стравинского, суматоха контрапункта в манере Хиндемита, несколько скорбных вайлевских мелодий. Шенберг яростно нападал на веймарскую культуру в своих статьях, и его проклятия прекрасно соотносятся с обвинениями Моисея в третьем акте либретто: “Ты изменил Богу с божками, идее – с изображениями, избранному народу – с другими, выдающемуся – с обычным”.

В 1923 году Шенберг обнародовал новый закон – “метод сочинения двенадцатью соотнесенными лишь между собой тонами”. Ученики и друзья собрались в доме композитора в Медлинге под Веной, чтобы услышать важные новости. Шенберг пришел к идее двенадцатитоновой музыки после долгого периода творческого застоя. “Крайняя эмоциональность” атональной композиции, по словам Шенберга, утомила его, и ему понадобился менее обременяющий, более упорядоченный способ работы. С 1912 по 1915 год он трудился над хоровой симфонией, которая изображала попытки современного человека найти реалистичную форму веры. Одна из частей называлась “Буржуазного бога недостаточно”. Симфония так и осталась в черновиках, но некоторые идеи были использованы в следующем проекте, оратории “Лестница Иакова”. Она тоже не была закончена, но было написано впечатляющее начало, где архангел Гавриил указывает путь злополучным обитателям современного мира: “Налево или направо, вперед или назад, вверх или вниз – нужно идти, не спрашивая, что лежит впереди или позади”. Этот мощный призыв поддержан не менее мощной прелюдией, в которой остинато шести нот шлифуется под тяжестью спускающейся как по лестнице последовательности из шести других нот – вместе их двенадцать.

Двенадцать – это число шагов на фортепианной клавиатуре между нотами до одной октавы и другой. Двенадцать последовательных нот создают хроматическую гамму, названную так потому, что она предполагает все цвета спектра. На протяжении XIX века композиторы все более и более свободно использовали полный набор хроматических нот, создавая бурную, даже зловещую атмосферу. Симфония “Фауст” Листа начинается с неповторяющейся серии из двенадцати нот, символа фаустовского стремления к знанию. “Так говорил Заратустра” Штрауса использует двенадцатитоновую тему, чтобы высмеять научное сознание. Насыщенные хроматизмами эпизоды есть в “Саломее” и “Электре”. Подобно этому в первых атональных сочинениях Шенберга и его учеников видна тенденция пронзить несколько тактов серией из двенадцати нот. Двенадцатитоновая

композиция просто узаконила тенденцию “охватывать широкий спектр”.

Каждый отдельно взятый порядок расположения двенадцати нот называется серией, или рядом. Идея в том, чтобы не считать ряд самостоятельной темой, но использовать его как своего рода источник интервалов или нот, вернее взаимоотношений между нотами. Чтобы дать больше возможностей для тематической игры, Шенберг добавил несколько ходов, заимствованных из старинного искусства контрапункта. Композитор может сделать серию *ракоходной* (начинается с последней ноты и движется в обратном порядке) или *инверсивной* (перевернутой, когда каждый восходящий интервал заменяется на такой же нисходящий). Например, если оригинал начинается с движения на три полутона вверх и на два вниз, ракоходная серия завершится той же группировкой, но в обратном порядке, а инверсивная начнется с понижения на три полутона и повышения на два. *Ракоходная инверсия* движется задом наперед и вверх ногами. Композитор может также *транспонировать* серию, поднимая или опуская ее. Учитывая все сказанное, хроматическая гамма может содержать огромное число перестановок – если быть точным, 479 001 600.

Это великое открытие обрадовало Шенберга. В начале и середине 1920-х он сочинял с такой частотой, какой у него не было с 1909 года. Быстро, как с конвейера, сошли “Пять пьес” и Сюита для фортепиано, Серенада, Квинтет для духовых, Септет-сюита и “Вариации для оркестра”. Почти все ранние двенадцатитоновые сочинения Шенберга написаны в укоренившихся формах, обычно барочного и классического периодов. Формальные правила соблюдены, танцевальные ритмы повторяются, идеи четко выражены и тщательно развиты. Шенберг почти полностью отказался от мистического способа мышления раннего атонального периода, когда он хотел разрушить форму ради неизвестности.

Но происходили занятные вещи: тональный строительный материал, отвергнутый Шенбергом, внезапно появлялся снова. Иногда даже можно обнаружить знакомого безродного космополита – уменьшенный септаккорд: с него начинаются “Вариации”. Швейцарский композитор Франк Мартен позже заметил, что двенадцатитоновая идея никогда не запрещала использование тонального материала: на самом деле, чтобы *избежать* его создания, нужно манипулировать системой. Шенберг и сам не всегда следил за необходимой коррекцией: революционная последовательность из двенадцати нот в “Лестнице Иакова” достигает высшей точки в трезвучии до-диез мажор у валторн, а затем следует намек на гармонический центр

соль, что логически вытекает из тех интервалов, которые содержатся в начальной спиралевидной фигуре.

Многие ученики Шенберга отнеслись к новому методу лояльно. Как выяснилось, Антон Веберн какое-то время уже экспериментировал с собственной версией двенадцатитоновой композиции: еще в 1911 году, работая над “Багателями для струнного квартета”, он придумал схему двенадцати хроматических нот и вычеркивал их одну за другой, когда сочинял. Он говорил себе: “Когда все двенадцать будут зачеркнуты, произведение закончено”. В рукописи, датированной 1922 годом, за несколько месяцев до церемонии представления додекафонии в Медлинге, Веберн записывал ракоходные и инверсивные серии. Шенберг позже жаловался, что его бывший ученик “использовал двенадцать нот в некоторых своих сочинениях *и ничего мне не сказал*”.

Двенадцатитоновая музыка Веберна представляет собой единое целое с его атональной музыкой, с ее скромными размерами и ритмами хайку. В 1927 году он закончил первое большое произведение в новой манере, но слово “большой” надо понимать относительно: струнное трио, результат девятимесячной работы, длится девять минут. Во второй и финальной частях есть старомодная реприза, едва заметный намек на неоклассическую практику, но это настолько мимолетный жест, что слушатель с трудом заметит, где начинается повторение. За этим произведением последовала десятиминутная Симфония и, в 1930-м, Квартет для скрипки, кларнета, тенор-саксофона и фортепиано (именно в этом сочинении Веберну была нужна, к изумлению Берга, “сексапильность”). Композитор “обстругивал” материал, используя двенадцатитоновые серии, которые на самом деле были переработанными сегментами из трех нот. Более поздним работам, особенно “Вариациям для фортепиано” (1936), присуща абстрактная красота ледяных кристаллов или снежинок, их структуры созданы из симметричных паттернов. Джозеф Аунер указывает, что в методе Веберна присутствовал элемент мистического преклонения перед природой. В 1930 году композитор в экстазе описывал, как во время пешей прогулки он попал в снежную бурю и вошел в сплошную белизну, которая была как “совершенно неразличимый экран”. Его музыка предлагает такой же слуховой опыт.

В год безумной инфляции Шенберг предложил подобие стабилизации – превращение хаотичного музыкального рынка в плановую экономику. В шенберговском возвращении к порядку присутствовал и привкус национализма: в то время как газеты

были переполнены новостями о русских, французских и американских композиторах с их джазовым фиглярством, Шенберг вновь подтверждал господство австро-немецкой школы с ее древним искусством контрапункта и тематического развития. Однажды он будто бы заявил, что установил господство немецкой музыки на следующее столетие. Тем не менее двенадцатитоновое сочинительство в результате стало совершенно космополитическим методом, почти *lingua franca* периода после Второй мировой. Уже в конце 1920-х и начале 30-х некоторые молодые композиторы за пределами австро-немецкой культуры почувствовали притягательность шенберговской интервальной игры: Никос Скалкоттас в Греции, Луиджи Даллапиккола в Италии, Роберто Герхард в Испании, Фартейн Вален в Норвегии и молодой Милтон Бэббитт из города Джексон, штат Миссисипи.

Несмотря на случайный скандал (слушатели Берлинской филармонии остались недовольными, когда в 1928 году Вильгельм Фуртвенглер дирижировал “Вариациями для оркестра”), конец 1920-х был самым счастливым периодом жизни Шенберга. Он чувствовал себя реабилитированным благодаря почету, оказанному Прусской академией искусств. “От признания только польза”, – писал он Лео Кестенбергу. В его личной жизни настал беспрецедентный покой: в 1923 году после долгой болезни умерла неверная Матильда и меньше чем через год Шенберг женился на Гертруде Колиш, дочери венского врача и сестре скрипача Рудольфа Колиша, чей “Колиш-квартет” сделал много для продвижения идей Шенберга.

Культурное фиглярство веймарской эпохи бесконечно раздражало композитора. “Естественно, искусство с самого начала было не для народа, – писал он в 1928 году, – но есть те, кто хочет заставить его быть иным. У каждого есть что сказать. А вот еще новое счастье – право на высказывание: свобода слова! О боже!” Он высмеивал коллег, сравнивая их с дизайнерами витрин, рестораторами, поставщиками упаковочной бумаги и галстуков. Сатирический песенный цикл “Три сатиры” (1925–1926) содержит выпады в адрес Стравинского:

> Кто там барабанит?
> Да это маленький Модернский!
> У него прическа со старомодной косичкой,
> Она ему вполне к лицу!
> Фальшивые волосы выглядят как настоящие!
> Как парик!
> Совсем как (или как кажется маленькому Модернскому)
> …

В эссеистическом вступлении к “Сатирам” Шенберг удлиннил линию атаки, включив в число неприятелей и композиторов-фольклористов, “которые хотят применить к совершенно примитивным идеям народной музыки технику, соответствующую только сложному способу мышления” (вероятно, здесь подразумевался Барток), и неких композиторов-”центристов”, которые смешивают диссонанс и тональность (Кшенек и, возможно, Берг). В другом эссе 1926 года Шенберг писал: “Многие современные композиторы уверены, что пишут тонально, если случайно вкладывают мажорное или минорное трезвучие или фразу-каденцию в последовательность гармоний, в которой нет и не может быть никакого терминологического соответствия”. Он загадочно добавляет: “Они предали своего Бога, но остаются в хороших отношениях с теми, кто называет себя Его доверенными лицами”. Здесь слышно предчувствие либретто “Моисея”: “Вы изменили Богу с божками…”

Забавно, что, даже ополчившись на популярные стили того времени, Шенберг довольно прямолинейно ассимилировал их в своей музыке. Например, изначально части Серенады назывались *Jo-Jo-Foxtrot, Film Dva* и *Tenn Ski*. Почти джазовый эпизод, по крайней мере синкопическая вспышка, – в восьмой оркестровой Вариации. Комическая опера “С сегодня на завтра”, написанная по следам “Трехгрошовой оперы”, изображает возбужденных супругов в обстановке, насыщенной звуками телефонного и дверного звонков, трех саксофонов и гитары. Пара пытается решить, стать ли ей “современной”, перейдя в открытые отношения. Жена оживленно взвешивает возможность завести множество любовников, “одного за другим или сразу двух, но чтобы это не стало системой!”. В финале муж и жена разрешают свои противоречия, гневно отвергают современность и возвращаются к традиционным ролям. Шенберг был настолько уверен в успехе оперы, что опубликовал ее за свой счет, посчитав, что получит все доходы, когда она станет бешеным хитом. Несмотря на едкое очарование, хитом опера не стала.

В каком-то смысле негодование Шенберга по поводу молодых веймарских композиторов было личным делом. Как сказано в “Сатирах”, это вопрос измены. Те, кто прежде принимал атональность как единственно верную дорогу, перешли на казавшиеся более модными пути. Кшенек отважился критиковать некое неназванное направление современной музыки как “самоудовлетворение одного человека, который сидит в своем

кабинете и изобретает правила, согласно которым потом будет записывать ноты". Шенберг был оскорблен этим сравнением с мастурбацией и ответил резким непечатным комментарием в том духе, что Кшенек "хотел бы видеть в слушателях только шлюх". Кшенек вернулся к бывшим единоверцам: в начале 1930-х он отказался от джазовых арий в духе "Джонни наигрывает" и стал сочинять двенадцатитоновую музыку, обретя новый, твердый голос в исторической опере "Карл V".

Ганс Эйслер тоже отрекался от методов своего учителя. К 1926 году он больше не мог совмещать модернистскую сложность с левой политикой, о чем заявил в показательно грубом письме Шенбергу: "Современная музыка наскучила мне, она меня не интересует, я ненавижу большую ее часть и даже презираю ее. Я не буду иметь ничего общего с "модерном". Если получится, я буду стараться не слышать ее и не читать ее". Шенберг обвинил Эйслера в "предательстве" – не столько потому, что тот решил идти своим путем, сколько потому, что он раньше настаивал, будто верен делу Шенберга.

Но более всего взбесило Шенберга отступничество Курта Вайля. В этом случае речь не шла о личной нелояльности, ведь они были едва знакомы. Возможно, причиной послужила общность происхождения (среди предков обоих были синагогальные канторы), что побуждало Шенберга видеть в Вайле подобие блудного сына или, ближе к аллегории "Моисея и Арона", своенравного младшего брата.

Спор Шенберга и Вайля начался в октябре 1927 года, когда Вайль написал статью о разительном контрасте между теми композиторами, "что, переполненные презрением к публике, работают над решением эстетических проблем как будто за закрытыми дверями", и теми, кто "налаживает связи с любой публикой". В следующем году Вайль призвал композиторов оставить элитарные занятия и "начать все сначала". Шенберга зацепила вторая статья, и он с бешенством ее комментировал на полях. Там, где Вайль пишет: "Вы хотите слушать музыку, которую можете понять без специальных объяснений", Шенберг поставил X возле слова "понять". А там, где Вайль представляет театр, в котором "оперные персонажи снова стали живыми людьми, говорящими на всем понятном языке", Шенберг волнистой линией подчеркнул слово "понятном". Его вывод был резким: "В конце концов все эти ориентированные на общество композиторы будут адресовать свой идиотизм друг другу". Теперь он стал гордиться тем, что его музыка привлекает мало слушателей. Когда в 1930 году его попросили описать свою аудиторию, он ответил: "Я думаю, у меня ее нет".

Все свидетельствует о том, что Шенберг перенес критику Вайля в “Моисея и Арона”. В финальной сцене второго акта пророк спорит со своим братом Ароном – Шенберг поменял “Аарон” на “Арон”, чтобы название не состояло из несчастливых тринадцати букв[58], по крайней мере так говорят, – о том, как и где Бог должен быть явлен людям. Арон говорит, что его задача состоит в том, чтобы “Моисей стал понятным для людей, как они привыкли”. Он использует то же самое слово *verständlich*, которое скептически подчеркнул в статье Вайля. И когда Арон поет о своем побуждении обратиться ко всем людям, музыка постепенно сползает в квазитональные модели. Шенберг, вероятно, не был настолько знаком с музыкой Вайля, чтобы имитировать ее, но, может быть, именно так в его голове звучала “Трехгрошовая опера”. Моисей, чья декламация (*Sprechstimme*) звучит на фоне жестких атональных гармоний, объявляет о своей верности “непредставимому”, “невыразимому”.

Если оставить в стороне полемику веймарской эпохи, “Моисей” остается одним из самых потрясающих достижений Шенберга. Это глубокое размышление о вере и сомнении, сложности языка, соизмеримой со сложностью того, что язык описывает. И, без сомнения, ветхозаветный Бог мог бы говорить атональными гексахордами. В то же время пародия в “Танце вокруг золотого тельца” придает сочинению стилистическое разнообразие, способное поддержать интерес обычного любителя оперы (эта сцена немного напоминает трюк политика-морализатора, который, осуждая порнографию, размахивает порнографической картинкой). Но Шенберг готов осудить и самого себя. Моисей, его второе “я”, завершает второй акт в крайней степени отчаяния, крича: “О Слово, Слово, которого у меня нет!” Предположительно атмосфера слабости рассеивается в третьем акте (он не был положен на музыку), где пророк вновь приобретает уверенность и мстит всем, кто его не понял. Арон погибает. Народ не может быть спасен. Земли обетованной нет. Моисею предназначено блуждать по пустыне в обществе верных ему воинов. “В пустыне, – говорит он им, – вы будете непобедимы”.

Боевая музыка

Летом 1929 года министр иностранных дел Веймарской республики Густав Штреземанн посетил представление в миланском оперном театре “Ла Скала”. Концерт был частью великолепного фестиваля музыки, танца и театра, в котором приняли участие все ведущие немецкие музыканты (Штраус,

Фуртвенглер, Клемперер и другие), сам итальянский театр под руководством Артуро Тосканини и “Русский балет” Дягилева – звездный час художественной славы Берлина перед падением. Многие, кто в тот вечер купил билеты в “Ла Скала”, были обеспокоены, увидев Штреземанна больным, – все знали, что он почти в одиночку обеспечивал видимость стабильного политического центра Германии. Когда в октябре он умер, немецкие интеллектуалы испытали настоящую горечь утраты. “Это начало конца”, – сказал Клаусу Манну писатель Бруно Франк. В том же месяце крах американских фондовых бирж привел к мировой депрессии, положив быстрый конец “относительной стабилизации” и веселой атмосфере того периода, который немцы до сих пор называют “золотые двадцатые”.

Немецкая музыка вступила в новый период воздержания. Многие молодые композиторы отказались от намерений развлекать широкую аудиторию и вместо этого в ожидании предстоящего сражения с правыми стали сочинять агрессивно политическую музыку.

Активная крайне левая музыкальная агитация появилась в первые дни республики. Одним из ранних примеров стала “Ноябрьская группа”, *Nowembergruppe* – междисциплинарная художественная организация, названная в честь неудавшейся попытки Карла Либкнехта совершить революцию в ноябре 1918 года. Сначала левые музыканты надеялись использовать авангардные методы для того, чтобы ниспровергнуть буржуазные ценности. Штефан Вольпе входил в число немногих берлинских знаменитостей начала 1920-х, кто действительно вырос в Берлине, был главной движущей силой музыкального направления в *Nowembergruppe*. Однажды он организовал подобие хэппенинга, на котором восемь фонографов на разной скорости играли записи Пятой симфонии Бетховена. Даже его соратники-ноябристы были ошеломлены Первой сонатой для фортепиано Вольпе, премьера которой состоялась в 1927 году на вечере “стационарной музыки”. Одно из самых экстремальных сочинений того времени, соната смешивала резкие механические жесты со змеящимися подобно гамелану аккордами на белых клавишах фортепиано. Позже Вольпе написал абсурдистскую *Zeitoper* “Зевс и Элида”, в которой греческий бог нападает на Европу в центре Потсдамской площади среди звуков джаза. Рассказчик предлагает публике подумать о Зевсе как о Гитлере. Если бы оперу поставили, она стала бы одним из крайне редких музыкальных сочинений того периода, направленных против Гитлера.

Авангардистская агитация Вольпе не удовлетворяла Ганса Эйслера, который считал, что композиторы должны общаться с рабочим классом и другими потенциальными революционными элементами как можно более непосредственно. К 1928 году Эйслер создал жанр, названный им “боевыми песнями” (*Kampflieder*), эти песни предназначались только пролетариям и их интеллектуальным союзникам. Яростные длинные, обычно написанные в грозном минорном ладу марши и модернизированные баховские хоралы были призваны сосредоточить внимание толпы. Правой рукой Эйслера был актер и певец Эрнст Буш, чей удивительный голос, реальное выражение праведного гнева, казалось, принуждал слушателя к решительному и иррациональному действию. Сделанные Бушем после войны записи “боевых песен” сохраняют отчаянную страсть веймарской эры. В песне Эйслера “Секретная мобилизация” (*Der heimliche Aufmarsch*), написанной в 1930 году, певец рявкает: “Нападение на Советский Союз – нож в сердце революции” с ощутимым чувством раненой гордости.

Шенберг утверждал, что веймарские популисты по большей части разговаривают друг с другом. Эйслер тем не менее обрел реальных последователей. В Рабочем певческом союзе, с которым он был тесно связан, состояли 400 000 человек. Эйслер и Буш могли выступать в залах и барах берлинских рабочих районов, силой своего исполнительского мастерства разжигая страсти, композитор вызывал крики одобрения, когда барабанил по клавишам кулаками. В отличие от других политических партий, коммунисты не бездействовали, когда нацисты набирали силу. Проблема состояла в том, что и они находились в плену тоталитарной идеологии – Германии приходилось выбирать между тираниями. Эйслер вскоре был вовлечен не только в немецкую политику, но и в советскую культурную бюрократию, заняв пост в Международном музыкальном бюро – организации, подведомственной Коминтерну. У Эйслера не могло быть иллюзий по поводу сталинского режима, который не терпел разнообразия мнений. Жестокость была разлита в воздухе, сентиментальные гуманистические ценности должны были быть принесены на алтарь действия. В каком-то смысле немецкие коммунисты оказались наиболее эффективными в противостоянии нацистам, потому что тоже были готовы к насилию.

Это и стало причиной распада союза между Брехтом и Вайлем. Они еще сотрудничали летом 1929 года, на закате свободы. Они снова появились на фестивале в Баден-Бадене, где двумя годами ранее *Mahagonny Songspiel* произвела сенсацию. На

этот раз они представили нравоучительную кантату об одиночном перелете Чарльза Линдберга через Атлантику. Поскольку сроки сдачи произведения подступали, Вайль уговорил Хиндемита написать несколько номеров. Хиндемит был единственным композитором другого проекта Брехта в музыкальном театре, “Баденской поучительной пьесы о согласии”. Эта мгновенно прославившаяся пьеса исследует, сопоставляя взаимосвязанные истории, вопрос о том, “помогает ли человек человеку”. В одной из сцен клоун по имени Герр Шмидт жалуется, что его конечности болят, а в это время два других клоуна пытаются оторвать их. Когда из культей начинает хлестать кровь, оркестр играет “Марш клоунов”. Над сценой поднимается плакат “Лучше сочинять музыку, чем слушать ее”. Хиндемит счел это отвратительным, и его реакцией стал переход на правый фланг политики и эстетики.

Согласие (немецкое слово *Einverständnis* может значить и “единомыслие”) стало основным лейтмотивом творчества Брехта. Стивен Хинтон перефразирует это понятие как “готовность человека действовать в интересах сообщества, вплоть до готовности пожертвовать жизнью”. Эта идея господствует в “школьной опере” “Говорящий “да”, для которой Вайль написал музыку в начале 1930 года. Гауптманн и Брехт использовали английский перевод японской пьесы “Танико”. Четверо молодых людей отправляются в опасное путешествие в горы, и когда самый младший заболевает, остальные должны вернуться. Но мальчик соглашается с тем, что задача должна быть выполнена. На словах “с закрытыми глазами один не виновней другого” его сталкивают со скалы.

Брехт секуляризует буддистскую притчу о самопожертвовании, тем самым превращая ее в агитпроп. Его политические взгляды могут быть антитезой гитлеровским, но здесь мы видим ту же мифологизацию сообщества, то же пренебрежение к священной ценности жизни. У Вайля, возможно, было к этому более сложное отношение – его музыка явно оплакивает мальчика, короткая аллюзия на похоронный марш из “Героической симфонии” Бетховена придает оттенок романтического величия, но лежащая в основе пьесы жестокость превосходит любые гуманистические контрдоводы. Опера начинается и заканчивается с мыслью “самое важное – научиться согласию”. “Говорящий “да” исполнялась сотни раз в школах Берлина и по всей Германии, готовя немецких детей к временам, когда ради фюрера они будут совершать немыслимое.

И Вайль, и Хиндемит сочли Брехта бессмысленно жестоким, так что он обратился к Эйслеру, который идеально подходил ему

по своим политическим взглядам. В конце 1930 года Брехт и Эйслер вместе создают в высшей степени злобную пьесу “Чрезвычайная мера” (*Die Massnahme*), премьера которой состоялась в один вечер с “Симфонией псалмов” Стравинского. Либретто “Чрезвычайной меры” напоминает о “Говорящем “да”, но претензия на литературную аллегорию отброшена ради создания чего-то подобного пособию по шпионажу. Может быть, эту идею напрямую вдохновили секретные задания, которые выполнял брат Эйслера, загадочный Герхарт Эйслер, работавший на советскую разведку в Китае.

Сюжет таков. В Китае среди секретных советских агентов есть Молодой Товарищ, который выдает свое тайное задание угнетенным труженикам. Еще несколько оплошностей – и его приговаривают к смерти, с чем он не только соглашается, но даже сам планирует собственное убийство. “Что нам делать с твоим телом?” – спрашивает Агитатор. “Вы должны бросить меня в известняковый карьер, – отвечает Молодой Товарищ, – в интересах коммунизма и в соответствии с пролетарским прогрессом всего мира”. Эйслер сопровождает пьесу откровенно эмоциональной музыкой, снова используя хоралы Баха, чтобы облагородить жажду крови, присущую этому тексту. Журналист Людвиг Бауэр, вероятно, думал о “Чрезвычайной мере”, когда сокрушался, что политический фанатизм и слева, и справа обесценивает жизнь человека: “Я” исчезает. Личности рассматриваются только как часть целого”.

В 1931 году Брехт и Вайль едва разговаривали. Расхождение мировоззрений повлекло за собой ожесточенный конфликт, и известно, как Брехт кричал, что спустит с лестницы “этого фальшивого Рихарда Штрауса”. Но все же еще одному шедевру Вайля и Брехта предстояло увидеть свет. “Возвышение и падение города Махагони” стало кульминацией всего, что Вайль намеревался сделать в этот период, и опера была в большей степени его, чем Брехта. Это сложно устроенное зрелище, критикующее социальные нормы, но лишенное догматизма. Песни из *Mahagonny-Songspiel* вошли в трехактную драму о возникновении, расцвете и упадке якобы американского “райского города”, также известного как “город сетей”.

В начале оперы вдова Бегбик и ее дружки, обвиняемые в мошенничестве и сводничестве, бегут от закона. Когда их грузовик ломается посередине пустыни, они решают основать город – невероятное пророчество Брехта о Лас-Вегасе. Торжественный барабанный бой, на фоне которого звучит гордый манифест Бегбик, снова напоминает о траурной музыке из “Героической симфонии” Бетховена и намекает на то, что

Махагони обречен на гибель. Звучит *Alabama-Song*, и появляются проститутка Дженни и ее компаньоны со стальным взглядом акул. Порок процветает, сколачиваются состояния, нарушаются законы. Лесоруб Джим Махони понимает, что “чего-то недостает”. После того как ураган едва не уничтожает город, он провозглашает новый закон: каждый волен делать все что угодно. Начинается вакханалия, очень берлинская в ее двигающемся рывками ритме – вайлевская версия “Танца вокруг золотого тельца”. Философия самоудовлетворения, естественно, разрушает Джима, которого отдают под суд за банкротство. Под неослабевающую проникновенную музыку его приговаривают к смерти, и город Махагони тоже движется к гибели. Опера завершается медленной маршевой песней, полной апокалиптических предчувствий, с бетховенскими ритмами грохочущих барабанов и мотивом смерти, опускающимся, как малеровский молот судьбы. Либретто обычно воспринимают как протест против необузданного капитализма, но его точно так же можно читать и как критику фальшивой советской утопии.

История постановки “Возвышения и падения города Махагони” тесно связана с распадом Веймарской республики. Премьера планировалась в Кролль-опере в Берлине, но потерявший политическую поддержку Отто Клемперер отказался от спектакля. “Народная опера” закрылась в следующем году, ее последней премьерой было произведение Яначека с уместным названием “Из мертвого дома”. В результате “Махагони” впервые была показана 9 марта 1930 года в Лейпциге, и правые агитаторы встретили ее беспорядками. Через три недели в отставку ушло последнее коалиционное правительство во главе с социал-демократами, и летом рейхсканцлер Генрих Брюнинг начал с закона о чрезвычайном положении, нанеся фатальный удар по демократическому процессу. Представления “Махагони” в Эссене, Ольденбурге и Дортмунде были отменены. Сентябрьские выборы в рейхстаг продемонстрировали рост популярности нацистов, и когда опера в следующем месяце приехала во Франкфурт, коричневые рубашки показали себя. Первый спектакль прошел гладко, но второй закончился дракой. Сто пятьдесят нацистов ворвались в зал с криками “Германия, пробудись!”. Они зажигали фейерверки и бросали “вонючие бомбы”. В возникшей потасовке один коммунист погиб от удара пивной кружкой по голове.

“Лулу”

“Настало великое возмездие. Месть человека, который обладает смелостью наказать себя за свою вину”, – Карл Краус,

неумолимый венский критик, кумир Шенберга, Берга и сотни других молодых модернистов, сказал эти слова во время лекции еще в мае 1905 года. Он описывал мир пьес Ведекинда “Дух Земли” и “Ящик Пандоры”, где обворожительная Лулу, молодая певица из высшего общества, становится проституткой и погибает от рук Джека-потрошителя. В некоторой степени образ Лулу – гротескная карикатура на роковую женщину, которая будто сошла со страниц “Пола и характера” Отто Вейнингера. Но наибольшее презрение, как указывает Краус, Ведекинд приберег для буржуазии, которая лицемерно поощряет своих мужчин искать сексуальное удовлетворение с проститутками, одновременно осуждая этих женщин как источник заболеваний и деградации. Если женщина чудовище, то мужчины за это ответственны. Краус пишет: “Лулу становится разрушителем всего, потому что она разрушена всем”.

Среди слушателей лекции Крауса был Альбан Берг. На следующем представлении “Ящика Пандоры”, где Ведекинд сам играл Джека-потрошителя, композитор-новичок не мог оторвать глаз от сцены. Неизвестно, придумал ли Берг оперу “Лулу” уже тогда. Его главной навязчивой идеей стал “Воццек”, и, закончив его, Берг взвешивал разные варианты для следующей сценической работы, включая адаптацию пьесы Герхардта Гауптманна “А Пиппа пляшет” (о слепой, играющей на свирели девушке, которая в поисках потерянной любви проходит всю Австрию). Только летом 1928 года он решил остановиться на “Лулу” – по его словам, синтезе двух пьес Ведекинда. Сюжет носился в воздухе: немой фильм Георга Пабста “Ящик Пандоры”, где главную роль сыграла юная звезда Луиза Брукс, вышел в следующем году. Берг не успел закончить оркестровку третьего акта, но его намерения были настолько очевидны, что позже австрийский композитор Фридрих Церха смог завершить третий акт, и целиком опера была поставлена в 1979 году. Одновременно гиперромантичная и авангардная, размеренная и жестокая, наполненная сочувствием и антигуманная, “Лулу” воплощает невероятные противоречия центральноевропейской культуры накануне катастрофического прихода Гитлера к власти.

Хотя Берг всю жизнь провел в Вене, сценой его наивысшего успеха был Берлин – здесь 14 декабря 1925-го состоялась премьера “Воццека”. Накануне этого Берг был малоизвестным участником шенберговского кружка, а после примкнул к числу наиболее прославленных композиторов своего времени. Когда он выходил на сцену Государственной оперы на Унтер-ден-Линден, овация следовала за овацией. Если верить Теодору Адорно, Берг был огорчен приемом. Адорно вспоминал: “Я был с ним допоздна

и буквально утешал его из-за успеха. То, что сочинение, задуманное как исчезновение Воццека в полях, сочинение, удовлетворяющее собственным стандартам Берга, могло доставить удовольствие посещающей все премьеры публике, было для него непостижимо и стало доводом против оперы". Шенберг, в свою очередь, ревновал. Адорно заметил: "Шенберг завидовал успеху Берга, а Берг завидовал провалам Шенберга".

Берг послушно использовал двенадцатитоновую композицию, хотя и, мягко говоря, причудливо. В письме к Адорно он дерзко заявил, что больше всего в методе Шенберга его интересует возможность создавать новые типы тональностей. Например, звукоряд в первой части "Лирической сюиты" (сочинения, которое околдовало Гершвина) делится на сферы белых (от до) и черных (от фа-диез) клавиш. Аранжировка почти гарантирует возрождение гармоний начала века в духе Штрауса и Малера. Но ни один аккорд не удерживается надолго, и, таким образом, позднеромантическая гармония становится мерцающим миражом.

В каком-то смысле двенадцатитоновая техника позволила Бергу взять лучшее из этих двух миров. Она укротила непокорный дух, но в то же время позволила контрабандные, запрещенные удовольствия. Эта игра достигла пика в Скрипичном концерте, который Берг написал летом 1935 года в память об Альме Малер и дочери Вальтера Гропиуса Манон. Главная серия допускает не только обычные тональные аллюзии, но и прямую цитату из музыки прошлого – первые ноты хорала Баха Esistgenug. Сочинение заканчивается недвусмысленным си-бемоль мажором с парящей на небесном соль скрипкой и сочувственно бренчащей арфой. Ничто так не напоминает первые аккорды прелюдии к "Послеполуденному отдыху фавна" Дебюсси.

В сочинениях Берга 1920-х годов есть еще один смысловой уровень: они отсылают к эмоциональным потрясениям композитора, жизнь которого всегда была непростой. В "Лирической сюите" содержится зашифрованная отсылка к безнадежной влюбленности Берга в женщину по имени Ханна Фукс-Робеттин, на которую указывают ноты си и фа (H и F в немецкой нотации). Эти ноты и связанные с ними трезвучия можно найти во всех поздних работах Берга. Психоаналитик скажет, что такое романтическое мошенничество было неудачной попыткой невинной, сдержанной души спровоцировать саморазрушение. Берг был неверен жене в том же смысле, в котором он был неверен Шенбергу: он следовал букве, но согрешил духом. Хелена Берг знала об этом. После смерти мужа она писала Альме Малер: "Альбан изобрел способ держать поэтические страсти внутри рамок, о которых мечтал. Он сам

создавал препятствия и таким образом обретал необходимую ему романтику". Эти слова в точности описывают и то, как Берг использовал двенадцатитоновый метод.

"Проходите, милые дамы и достопочтенные господа, в зверинец!" – "Лулу" начинается аллегорическим прологом, в котором дрессировщик пытается заманить прохожих на цирковое представление. Самым очаровательным созданием в этом зверинце оказывается Лулу, которую дрессировщик носит на спине. Его попытка привлечь внимание аудитории – типичный для 1920-х драматургический прием: Чтец в "Царе Эдипе" Кокто, глашатаи Брехта или гримасничающие шоумены в берлинских кабаре.

Когда в начале первого акта занавес поднимается, мы видим, как художник, который пишет портрет Лулу, клянется ей в вечной страсти. Ее муж, врач-неудачник, застав их вдвоем, кричит: "Собаки!" – и падает замертво от инфаркта. Во второй сцене Лулу замужем за художником, который, узнав о беспорядочной сексуальной жизни жены, предпочитает перерезать себе горло. В конце первого акта Лулу уже с доктором Шеном, который знает ее достаточно долго, чтобы понимать, что ему не нужно навязывать свое общество. В первой сцене второго акта Шен неожиданно приходит домой в середине дня и обнаруживает жену в компании своего сына Альвы, эмоционально неустойчивого композитора (как и в "Джонни наигрывает" и "Дальнем звоне", у этого персонажа есть автобиографический аспект: когда Альва говорит, что кто-то должен написать о Лулу интересную оперу, оркестр играет первые аккорды "Воццека"). Кроме того, здесь акробат, школьник и графиня-лесбиянка, и все без ума от Лулу. Шен дает ей пистолет и требует совершить самоубийство. Когда она отказывается, он пытается убить ее сам, и, защищаясь, Лулу убивает Шена.

Мы перескакиваем через год, и "Дух земли" уступает место "Ящику Пандоры". Альва, акробат и графиня помогли Лулу сбежать из тюрьмы, где она отбывала наказание за убийство Шена. Лулу появляется перед Альвой, и когда их тела сплетаются, она задает бессмертный вопрос: "Это тот диван, на котором истек кровью твой отец?" Лулу по-прежнему хорошо понимает, что к чему, но ее социальная траектория устремилась вниз. Третий акт она начинает пышно, принимая "зверинец" в своем парижском салоне. Иллюзия гламура исчезает, когда акробат и пользующийся дурной репутацией маркиз угрожают выдать ее полиции. На фоне биржевой паники Лулу снова скрывается, но, будучи героиней Ведекинда, она получает только один шанс – отправиться в Лондон и стать проституткой в Вест-Энде. Здесь

Берг использует отличный драматургический ход: те певцы, что играли “жертв” Лулу в первых двух актах, возвращаются в роли ее клиентов. Врач становится немым профессором. Художник – африканским принцем, который забивает Альву до смерти. А доктор Шен превращается в Джека-потрошителя. Когда Лулу расстается с последним клиентом, звучит пронзительный звук. Появляется Джек-потрошитель, он бьет ножом графиню и исчезает. Графиня поет, что останется с Лулу в вечности.

Как и в “Воццеке”, разные акты и сцены здесь построены на классических формах. В третьем акте использованы оперетта, водевиль и джаз – Берг, всегда бывший хорошим студентом, изучил руководство под названием “Книга о джазе” (Das Jazzbuch), чтобы сделать правильную оркестровку. Здесь есть перекличка с “Возвышением и падением города Махагони”, которое Берг видел в Вене в 1932 году. “Лулу”, как и “Воццек”, имеет круговую структуру, в которой перемешаны серии, лейтмотивы и гармонические соотношения. В каком-то смысле это гигантский палиндром, в срединной точке которого – интерлюдии – соединяются “Дух земли” и “Ящик Пандоры”. Заимствовав этот ход у “Королевского дворца” Вайля, Берг призывает посмотреть короткий немой фильм, иллюстрирующий суд над Лулу, заключение и побег. Ровно посередине интерлюдии музыка в буквальном смысле слова начинает идти в обратную сторону.

С этого момента опера переполнена дежавю. Мотивы, пассажи, целые фрагменты – не что иное, как повторение уже прозвучавших частей оперы. Жутковатую атмосферу создает и то, что большинство мотивов принадлежит к одной двенадцатитоновой серии. Как и в “Лирической сюите”, главная серия несет тональные изменения, разделившись на зоны белых и черных клавиш, которые соотносятся с до мажор и фа-диез мажор. Конечно, судя по черновикам, Берг рассматривал серии как источники тональностей, отмечая те трезвучия, из которых можно было их извлечь.

“Воццек” разыгран как фильм Сергея Эйзенштейна или Орсона Уэллса, его музыкальные образы виртуозно смонтированы. По контрасту “Лулу” напоминает хладнокровную социальную сатиру Жана Ренуара или Стенли Кубрика – такой род кинематографа, в котором камера плавными движениями вскрывает сложности человеческих взаимоотношений. Камера этой оперы проходит сквозь души, и, когда она заглядывает в сердца героев “Лулу”, возникает ошеломляющий эффект. Самое сильное прозрение приходит с музыкой, которая выражает невозможность любви доктора Шена и Лулу. Шен – единственный

мужчина в жизни Лулу, к которому она испытывает какое-то подобие ответного чувства, шлюзы чувств открываются, когда она говорит: “Если я принадлежу единственному мужчине на свете, то принадлежу тебе”. Величественный подъем в серии доктора Шена, жестко связанный с ре-бемоль мажором, формирует начальный абрис темы. Но с третьего такта и дальше серии Шена и Лулу разворачиваются одновременно: у Лулу стремительно, у Шена более сдержанно. В результате возникает перенасыщенная гармония, которая выглядит как 50-тактная тема Малера, только сжатая до предела.

Когда бы снова ни появлялась тема Лулу и Шена, она будет окрашивать очередной поворот в судьбах героев. Она бушует в конце первого акта, когда Шен, наблюдая смерть художника, понимает, что он следующий: “А вот и наказание!” После этого дремлющее величие темы исчезает, характерный для Шена рывок вперед разрушается внезапной неподвижностью гармонии. Тема снова звучит после смерти Шена, когда Лулу повторяет, что он был единственным, кого она любила. За этой сентиментальной фразой скрыт тревожный подтекст: Лулу не только убила Шена, но и обезличила его. Берг предлагает музыкальную метафору для этого процесса деперсонализации: в последние мгновения жизни Шена серии любовников снова звучат вместе, аранжированные так, что ясно слышно, как ноты одного возникают из циклических повторов другого. Когда Шен задыхается: “О боже, боже”, серия Лулу звучит еще раз, одна. У человека больше нет своего “я”.

Леденящая сцена смерти Шена – ничто по сравнению с чудовищной атмосферой, которая опускается при появлении Джека-потрошителя. Самое мучительное здесь то, что из-за специфической структуры оперы оркестр играет тему Лулу и Шена, когда Лулу и Джек-потрошитель торгуются из-за цены. Что это значит – столь беззастенчиво романтическая музыка звучит саундтреком к акту проституции, который приведет к убийству? Возможно, Берг в неожиданно позитивном ключе предполагает, будто сочувствие и страсть возможны даже среди полной деградации. Или, может быть, он увековечивает навязчивое внимание веймарской культуры к убийствам на сексуальной почве и другим отталкивающим явлениям. Величественная тема в духе Малера и Штрауса оборачивается любовной песней Джека-потрошителя. Можно цитировать Отто Вейнингера, которого так внимательно читал Берг: любовь – это убийство.

Гибель Лулу сопровождает монструозный аккорд из двенадцати тонов. Он основан на квартах и квинтах подобно аккордам, которые поддерживают арию Доктора в “Воццеке” (“О моя теория! О моя слава!”). Там двенадцатитоновая гармония

символизировала социальную жестокость – здесь, в соответствии с лекцией Крауса 1905 года, Джек-потрошитель может символизировать коллективную мужскую враждебность. Смертельный аккорд – это долгая атака на восприятие, излишество во всех смыслах. Но для Ведекинда, которого можно обвинить в том, что он получил удовольствие от роли Джека-потрошителя, музыка Берга имела обратный эффект: она ставила нас на место Лулу, когда аккорд заканчивался очень резко, вызывая боль в ушах. Это было в природе композитора. Многие очевидцы отмечали его исключительное свойство обращать внимание на боль других. Шенберг сказал после смерти Берга: “У меня всегда было впечатление, что он заранее чувствовал то, через что его близким предстоит пройти, как будто уже страдал вместе с ними, когда они страдали, и когда они пришли к нему рассказать об этом, их слова не застали его врасплох, а, напротив, раскрыли старые раны. Раны, которые он нанес себе сам своим необыкновенным умением сочувствовать”.

Вот последние слова графини Гешвиц: “Лулу! Мой ангел! Покажись еще раз! Я рядом! Я всегда рядом! В вечности!” Произнося этот панегирик, она выбирает из диссонансных руин лирический фрагмент. Когда занавес опускается, побеждает неумолимая двенадцатитоновая машинерия: три тромбона играют три зловещих аккорда, возникших из серий Шена, Альвы и графини. Последний аккорд – нечто неясное, аккорд пустоты. Это тот же аккорд, который звучит в “Воццеке”, когда Мари умирает. Берг называл его аккордом ожидания. Каждый раз, когда его играют, он поднимается в воздух в поисках музыки, которая могла бы его завершить.

В кульминационной сцене “Доктора Фаустуса” Адриан Леверкюн стоит перед друзьями, которые ждут, что он сыграет им свое последнее сочинение, “Плач доктора Фаустуса”. Обращаясь к слушателям на средневековом диалекте, Леверкюн начинает рассказывать о своем договоре с дьяволом. Лишь немногие остаются в комнате, когда он в конце концов начинает играть. Серенус Цейтблом, многострадальный верный спутник композитора, пишет: “Мы видели, как слезы покатились у него по щекам и упали на клавиши; ударив по мокрым клавишам, он извлек из них сильно диссонирующий аккорд. При этом он открыл рот, точно собираясь запеть, но только жалобный звук, навеки оставшийся у меня в ушах, слетел с его уст”[59]. Это похоже на предсмертный вопль в “Лулу”, только вырвавшийся из горла композитора.

Томас Манн часто думал о Берге, когда писал свой роман. В 1937 году он был на премьере “Лулу” в Цюрихе и, возможно,

держал в голове финал оперы, когда писал о впадающем в безумие Леверкюне. Кроме того, очевидно, Манн построил свой рассказ о последних тактах “Плача доктора Фаустуса” на описании “Лирической сюиты”, сделанном Адорно. Адорно писал: “Один инструмент замолкает вслед за другим. Остается альт, но ему не позволено закончиться, умереть. Он должен играть всегда, разве что мы больше не сможем его слышать”. Манн превратил эти слова в один из самых сильных пассажей в литературе XX века, в котором обезумевший композитор, кажется, все-таки хватается за соломинку надежды: “Одна за другой смолкают группы инструментов, остается лишь то, во что излилась кантата, – высокое соль виолончели, последнее слово, последний отлетающий звук медленно меркнет в pianissimo ферматы. И все: только ночь и молчание. Но звенящая нота, что повисла среди молчания, уже исчезнувшая, которой внемлет еще только душа, нота, некогда бывшая отголоском печали, изменила свой смысл и сияет, как светоч в ночи”.

Часть вторая
1933–1945

А по набережной легендарной
Приближался не календарный —
Настоящий Двадцатый Век.

Анна Ахматова, “Поэма без героя”

ДМИТРИЙ ШОСТАКОВИЧ
ФИЛИП ГЛАСС
ИРВИНГ БЕРЛИН
РИХАРД ШТРАУС
ПРОКОФЬЕВ
ГЕРШВИН
ШЕНБЕРГ
АЛЬБАН БЕРГ
ЖИГОРЬ СТРАВИНСКИЙ
ГУСТАВ МАЛЕР
ЧАРЛЗ АЙВЗ
ЛУИ АРМСТРОНГ
ЭЛЛА ФИТЦДЖЕРАЛЬД
ДЖОН КЕЙДЖ
ЭЛЬЗА ШЕЛЛ
ЭЛЬЗА ЛАНЧЕСТЕР
ЭЛЬЗА ЛИНГЕР
ЭЛЬЗА ЛЕНКЕСТЕР
ЭЛЬЗА ЛЕНКЕСТЕРОВА
ЭЛЬЗА ЛЕНКЕСТЕРОВА
ЭЛЬЗА ЛЕНКЕСТЕРОВА

Глава 7
Искусство страха

Музыка в сталинской России

26 января 1936 года секретарь ЦК ВКП(б) Иосиф Сталин отправился в Большой театр на оперу Дмитрия Шостаковича “Леди Макбет Мценского уезда”. Советский диктатор часто ходил в Большой на оперу и балет и сам устраивал спектакль, чтобы остаться незамеченным: он предпочитал занимать место в заднем ряду правительственной ложи незадолго до начала представления и располагался за маленькой занавеской, которая скрывала его от глаз зрителей, но позволяла видеть сцену. Появление сотрудников безопасности и общая напряженность обстановки служили знаком того, что Сталин пришел. Однажды Дмитрий Шостакович, 29-летняя звезда советской музыки, получил официальное указание прийти в театр. Он сидел так, что ему было хорошо видно правительственную ложу. Там находились Вячеслав Молотов, Анастас Микоян и Андрей Жданов, члены и кандидаты в члены Политбюро. Согласно одному из свидетельств, они смеялись, разговаривая друг с другом, и было видно, что рады близости к человеку за занавеской.

У Сталина в это время проявился запоздалый интерес к советской опере. 17 января он слушал “Тихий Дон” Ивана Дзержинского, и опера ему настолько понравилась, что композитора вызвали в ложу для разговора. Сталин сказал, что советские композиторы должны “шире использовать в опере народно-песенные жанры, чтобы оперная музыка была более доходчивой, подлинно демократичной”.

“Леди Макбет Мценского уезда” – история чем-то похожей на Лулу домохозяйки, которая оставляет за собой череду трупов, – вряд ли соответствовала этим невнятным ожиданиям. Сталин покинул театр или во время финального действия, или перед ним, беседуя с Молотовым, Микояном и Ждановым. Шостакович признался своему другу Ивану Соллертинскому, что тоже хотел получить приглашение в правительственную ложу. Несмотря на бешеные аплодисменты, композитор ушел со “скорбной душой” – это чувство оставалось, когда он садился на поезд в Архангельск, где у Шостаковича был концерт.

Через два дня на нервного молодого композитора обрушился один из самых страшных кошмаров в истории культуры XX века.

Газета “Правда”, официальный печатный орган коммунистической партии, опубликовала редакционную статью “Сумбур вместо музыки”, в которой “Леди Макбет” подвергалась обструкции как невнятное с художественной точки зрения и неприличное произведение. Анонимный автор писал: “Слушателя с первой же минуты ошарашивает в опере нарочито нестройный, сумбурный поток звуков”. Было сказано, что “игра в заумные вещи… может кончиться очень плохо”. Последняя фраза была страшной. Под гнетом неизбежного сталинского террора советские граждане должны были понять, если еще не поняли, что могут значить слова “кончиться очень плохо”. Некоторые будут поставлены к позорному столбу и казнены как враги народа, другие – арестованы и тайно убиты, кого-то отправят в лагерь, кто-то просто исчезнет. Шостакович всю жизнь не мог избавиться от ощущения страха, которое вызвали эти 600 слов в “Правде”.

За несколько недель до того, как был опубликован “Сумбур вместо музыки”, в Москве снова появилось хорошо известное здесь лицо. Сергей Прокофьев, который с 1918 года жил за границей, приехал с женой Линой в Россию, чтобы встретить Новый год. Согласно биографии композитора, написанной Харлоу Робинсоном, Прокофьев пришел на празднование в МХАТ и пробыл там до пяти утра. С 1927 года Прокофьев, повзрослевший *enfant terrible* русской музыки, уже несколько раз возвращался на родину, а теперь решил остаться. Он хорошо понимал, что советских художников подвергают цензуре, но предпочитал надеяться, что его это не коснется. 44-летний, с отличным здоровьем, он был на вершине славы. Ему тоже придется испытать череду унижений, но он не получит удовольствия пережить Сталина. По странной прихоти судьбы – в романе это бы выглядело слишком нарочитым – Прокофьев умер 5 марта 1953 года, примерно через 50 минут после того, как испустил дух Сталин.

Период, начавшийся в середине 1930-х, ознаменовался рождением самой уродливой и трагической фазы в музыке XX века: тотальной политизации искусства тоталитарными средствами. Перед началом Второй мировой войны диктаторы манипулировали народным возмущением и устраивали спектакли в средствах массовой информации, чтобы взять под контроль половину Европы: Гитлер – в Германии и Австрии, Муссолини – в Италии, Хорти в Венгрии и Франко – в Испании. В Советском Союзе Сталин, основываясь на идеях Ленина о революционной диктатуре, выстроил всемогущую машину, функционировавшую благодаря культу личности, жесточайшему контролю и огромной армии спецслужб. В Америке Франклин Делано Рузвельт получил

невиданную власть, чтобы противостоять Великой депрессии, заставив консерваторов испугаться эрозии конституционного процесса, особенно в тот момент, когда федеральные художественные программы стали использоваться в политических целях. В Германии Гитлер создал самый ужасный за всю историю человечества союз искусства и политики.

Эпоха Сталина и Гитлера способна разочаровать любого воодушевленного мыслью о добре и духовности, присущим всем великим художникам. Композиторы в большинстве своем не только не восставали против тоталитаризма – многие из них активно его приветствовали. В свободные для конкуренции 1920-е годы им пришлось соревноваться с технологически оснащенной массовой культурой, которая создала новую аристократию: кинозвезд, поп-музыкантов и знаменитостей без определенного рода деятельности. В течение многих веков связанные с щедростью церкви, правителей и буржуа, в эпоху джаза композиторы неожиданно обнаружили себя без средств к существованию. Мечты о поддержке стали превращаться в мечты о могучем политике – рыцаре в сияющих доспехах, который придет им помочь.

Диктаторы блестяще исполнили эту роль. Сталин и Гитлер подражали монархам – любителям искусств, обещая покровительство. Но они были людьми другой породы. Пришедшие с социальной обочины, они считали себя идеальным воплощением народной воли и народного вкуса. В то же время они воображали себя художниками-интеллектуалами, идущими в авангарде истории. Ловко играя на слабостях творческого сознания, они одной рукой предлагали пряник власти, другой – кнут уничтожения. Один за другим художники сдавались.

Распутывать клубок отношений композиторов с тоталитаризмом – сложная задача. Очень долго дискуссия о Шостаковиче вращалась вокруг вопроса, был ли он “официальным” композитором, который по команде занимался пропагандой, или же скрытым диссидентом, шифровавшим в своих нотах антисталинские призывы. Точно так же люди размышляли: сознательно ли Прокофьев присоединился к сталинской эстетике ради карьеры или же его возвращение в Советский Союз было проявлением незнания и наивности? Подобные вопросы задают и о не слишком героическом поведении Рихарда Штрауса во времена нацизма, но все это неправильно заданные вопросы.

Черно-белые категории не имеют смысла в сумрачном мире диктатуры. Композиторы не были ни святыми, ни дьяволами, они были плохими актерами на покатой сцене. В “Песне Мэкки-Ножа”

(*Die Moritat vom Mackie Messer*) Бертольда Брехта есть строчки: “Кое-кто живет во свете, кое-кто живет во тьме”[60]. Большинство живут не там и не там, а Шостакович говорит от лица всех.

Революция

У Ленина, прототипа всех диктаторов XX века, имелись предпочтения среди писателей и композиторов, но он был слишком строгим материалистом, чтобы отвлекаться на искусство. Он не терпел авангарда и, когда футуристы раскрасили деревья в Александровском саду к 1 Мая, страшно разгневался. Музыку он считал буржуазной обманкой, отвлекавшей от страданий человечества. В разговоре с Максимом Горьким он признал силу Бетховена, но добавил: “Но часто слушать музыку не могу, действует на нервы, хочется милые глупости говорить и гладить по головкам людей, которые, живя в грязном аду, могут создавать такую красоту”. Несмотря на это, он терпел деятельность разных авангардистских группировок, которые придавали большевизму в его первые дни некоторый лоск.

Главным функционером от культуры в правительстве Ленина был Анатолий Луначарский, который с 1917 по 1929 год возглавлял Народный комиссариат просвещения. Луначарский был чем-то похож на своего берлинского коллегу Лео Кестенберга – умный, с широкими взглядами бюрократ, который плохо понимал политическую реальность. Философ по образованию, наблюдательный критик Достоевского и других писателей, немного мистик, Луначарский верил, что революция в обществе должна рука об руку идти с революцией в искусстве. По его мнению, коммунизм был новым видом светского ритуала, для которого искусство должно предоставить песнопения, иконы и благовония. Поэт Владимир Маяковский одним из первых примкнул к крестовому походу Луначарского, разделяя веру в то, что коммунизм должен избавиться от “хлама старой эстетики”. Поэзия Маяковского направлена против буржуазного искусства во всех его проявлениях:

> плюньте
> и на рифмы,
> и на арии,
> и на розовый куст,
> и на прочие мерехлюндии
> из арсеналов искусств…
> …Дайте нам новые формы!

Создатель новой школы, актер и режиссер Всеволод Мейерхольд, в начале века разоблачая фальшь натуралистического театра, надеялся, что революция вдохнет жизнь в его мечту о “народном театре”. Как и в Веймарской республике, художники принимали коммунизм, потому что он обещал перерезать горло их общему врагу – декадентской буржуазии.

Луначарский назначил начальником МУЗО, музыкального отдела Наркомпроса, Артура Лурье, богемного композитора, который писал диссонансную, одухотворенную музыку в стиле Александра Скрябина. Под патронажем этих двух странных бюрократов начался период, который можно назвать периодом вседозволенности. Русские композиторы 1920-х стали авторами самых диких звуков того времени, во многом превосходя в какофонии западных коллег. Александр Мосолов в симфонической пьесе “Завод. Музыка машин” использовал скрежещущие удары и многослойную ритмику, чтобы передать шум завода. Николай Рославец сочинял в соответствии с “новой системой тоновой организации”, создавая плотные хроматические текстуры из “синтетических аккордов”. Лев Термен изобрел жутко воющий электронный инструмент, позже названный его именем – терменвокс. Георгий Римский-Корсаков, внук великого композитора, создал Общество четвертитоновой музыки. Воплощением духа времени стала “Симфония гудков” Арсения Авраамова: памятное исполнение состоялось в 1922 в порту Баку – “Интернационал” и “Марсельеза” были исполнены оркестром из заводских и автомобильных гудков, артиллерии, пулеметов, двигающихся локомотивов и сирен кораблей Каспийского флота.

Представление Луначарского о коммунизме как усовершенствованной средствами искусства массовой религии противоречило взглядам Ленина, и большевистская художественная утопия неизбежно зашла в тупик. У экспериментального искусства не обнаружилось пропагандистской ценности, за исключением возможности рекламировать советскую культуру на Западе. Разнообразные группировки самоназначенных пролетарских художников нападали на модернистские тенденции и требовали вместо них простого, популярного развлечения. Луначарский призывал к сосуществованию разных точек зрения и свободе высказывания: “Пусть рабочий услышит и все оценит сам, и старое, и новое”, но в 1920-х он терял влияние. Наркомат просвещения погружался в

трясину бюрократического соперничества, и партия фактически переместила руководство искусством в отдел идеологии и пропаганды.

Когда в 1929 году Сталин получил единоличную власть, художники в большей степени оказались на виду – и в опасности. Последние биографии Сталина, например написанная Симоном Сибагом Монтефиоре, подчеркивают его ум и обаяние наряду с хорошо известными хитростью и жестокостью. Он был начитанным человеком со вкусом не только к классической литературе, но и к современной сатире Михаила Булгакова и Михаила Зощенко. Хотя Сталин не выносил радикальных стилей, которые процветали в эпоху Луначарского, он поддерживал идею "советского модернизма", художественной школы, которая бы воплощала силу и доблесть нового, пролетарского государства. Его музыкальные вкусы были ограниченными, но не вульгарными. Он покровительствовал Большому, слушал классическую музыку по радио и пел (у него был неплохой тенор) народные песни. Он следил за всеми пластинками, которые выпускались в СССР, делал пометки на конвертах ("хорошая", "плохая", "дрянь", "пустое") и собрал 93 записи оперной музыки.

Сталин любил говорить по телефону, и у него была парализующая собеседника привычка звонить деятелям искусства посреди ночи. Иногда, подобно снисходительному римскому императору, он мог даровать своим просителям необычайную благосклонность. Другим было сказано ждать звонка, который так и не звучал, и они могли интерпретировать эту тишину как предзнаменование катастрофы. Вскоре мог прозвучать вселяющий ужас стук в дверь – "отчетливый, невыносимо выразительный стук", по словам Надежды Мандельштам, означавший появление НКВД. Сталинские манипуляции создали новый вид страха. "… Тот страх, который сопровождает сочинение стихов, ничего общего со страхом перед тайной полицией не имеет. Когда появляется примитивный страх перед насилием, уничтожением и террором, исчезает другой, таинственный страх – перед самим бытием", – пишет Мандельштам в своих воспоминаниях. Как говорил ее муж Осип, "с революцией, у нас на глазах пролившей потоки крови, тот страх исчез".

Молодой Шостакович

Облик Дмитрия Шостаковича действовал на нервы. Его лицо было мертвенно-бледным, глаза испытующе смотрели из-за толстых очков. Его тело постоянно дергалось, как будто что-то изнутри пыталось вырваться наружу. Когда он говорил, его речь

шла по собственным следам, фразы повторяли себя, как беспокойные мантры. В узком кругу, с любимой им водкой Шостакович проявлял другую сторону личности – едкую, остроумную, страстную. Он был способен и к щенячьей нежности, и к отвратительной злобе. Лорел Фэй в авторитетной биографии Шостаковича цитирует словесный портрет композитора, сделанный Михаилом Зощенко в начале 1940-х: “Ваше впечатление о нем – правильное, но не совсем. Вам казалось, что он – “хрупкий, ломкий, уходящий в себя, бесконечно непосредственный и чистый ребенок”. Это так, но если б это было только так, то огромного искусства (как у него) не получилось бы. Он именно то, что вы говорите, плюс к тому – жесткий, едкий, чрезвычайно умный, сильный, деспотичный и не совсем добрый (хотя от ума добрый)… В нем – огромные противоречия. В нем – одно зачеркивает другое. Это – конфликт в высшей степени. Это – почти катастрофа…”

Шостакович родился 25 сентября 1906 года. Еще в юности он демонстрировал поразительные способности к музыке, самостоятельно освоив нотную грамоту и элементарную теорию музыки. В 1919 году он поступил в Петроградскую консерваторию, где его способностями был очарован Александр Глазунов, почти разрушенный алкоголем, но по-прежнему грозный ректор. Глазунов следил, чтобы юноша всегда был сыт во время голодных лет ленинской новой экономической политики. Взамен отец Шостаковича снабжал Глазунова напитками, которые доставал по блату в Палате мер и весов.

В семье Шостаковича придерживались левых взглядов, и его родители сначала приветствовали русскую революцию. Но они не были большевиками и испугались, когда силы во главе с Лениным свергли более либеральное правительство Александра Керенского. Шостакович, которому тогда было 11, имитировал взгляды родителей. В первые недели революции он написал “Похоронный марш в честь павших борцов с царизмом”, но в следующем году или переименовал пьесу, или написал новую в память о двух жертвах большевистского террора. Кажется, уже в детстве он был склонен к двойственности.

Подростком Шостакович полюбил иконоборческие поэмы Маяковского, но вовсе не за политические взгляды, которые стояли за этими стихами. Шостакович столкнулся лицом к лицу с абсурдом советской идеологии: когда однокашник попросил его объяснить социально-экономические аспекты музыки Шопена и Листа, Шостакович захохотал. Позже, уже став значительной фигурой в системе музыкального образования, Шостакович позволял себе неформально помогать студентам, попадавшим в

жернова идеологии. На устном экзамене Шостакович обнаружил, что сидит под плакатом “Искусство принадлежит народу. В. И. Ленин”. Кивнув головой в сторону очевидной шпаргалки, он задал вопрос: “Кому принадлежит искусство?”

Шостакович никогда не был политически наивным. Еще студентом в Петрограде, или Ленинграде, как в 1924 году был переименован город, он получил могущественного союзника в лице Михаила Тухачевского – героя Красной Армии, печально известного тем, что во время подавления крестьянского восстания в Тамбовской области приказал применить против восставших отравляющий газ. Как считает друг и хроникер Шостаковича Исаак Гликман, Тухачевский был “человеком большого образования и ума”, усердно посещал концерты, играл на скрипке, сам делал инструменты и предлагал найти для молодого композитора комнату и работу в Москве. К счастью для Шостаковича, если иметь в виду судьбу Тухачевского во время большого террора, он предпочел остаться в родном городе.

Надежды, которые подавал Шостакович, оправдались в его Первой симфонии, которую симфонический оркестр Ленинградской филармонии исполнил 12 мая 1926 года. Симфония была встречена бурными аплодисментами. Это сочинение с неожиданно захватывающим повествованием, стремительно несущимся от одной кульминации к другой. Подвижный и гибкий музыкальный язык использует систему, принципы которой русский теоретик Болеслав Яворский сформулировал в 1908 году в книге “Строение музыкальной речи”. В соответствии с ними разнообразные лады, от обычной диатонической гаммы до октатонической гаммы Римского-Корсакова, взаимосвязаны и отталкиваются друг от друга. Симфония быстро обрела международное признание, и не кто иной, как Альбан Берг, прислал композитору поздравительное письмо.

В качестве поощрения композитор получил щедрый заказ от агитотдела музсектора Госиздата на написание большого сочинения для оркестра и хора в честь десятилетия Октябрьской революции. Произведение первоначально называлось “Октябрю” и позже стало Второй симфонией. Первая часть пробуждает воспоминания о предреволюционных днях, рисуя образ экономического хаоса: семь партий струнных движутся каждая в своем ритме. Чуть позже девять партий пронзительных деревянных духовых идут в разные стороны, возможно, изображая интеллектуалов Серебряного века. Затем фабричный свисток (фа-диез) сигнализирует о появлении большевиков, и суперсовременная сложность уступает место простому гимну.

Хотя поэтический текст примитивен, Шостакович предвосхищает самые сильные из “боевых песен” Ганса Эйслера. Третья симфония, “Первомайская”, следует той же схеме, искупая абстрактность напыщенностью.

Несмотря на постепенный упадок системы, созданной Луначарским, на протяжении 1920-х годов советская музыкальная сцена оставалась разнообразной и живой. Не покидая России, Шостакович мог впитывать разные западные влияния, потому что Запад сам приходил к нему. Хиндемит, Кшенек, Берг и Мийо посетили новый советский рай; были поставлены “Воццек”, “Дальний звон” и “Джонни наигрывает”, и негритянское ревю Сэма Вудинга *Chocolate Kiddies* гастролировало в России в 1926 году и дало советским авангардистам представление о джазе. На следующий год Шостакович сам ненадолго поехал в Берлин и получил непосредственное впечатление от магии веймарской культуры. Вскоре в его сочинениях отразился антисентиментальный, “объективистский” тон Хиндемита, Вайля, Бартока и Стравинского. Пронзительные деревянные духовые, грубые медные и резкие ксилофоны прорвались сквозь пышность русских струнных.

Так же хорошо Шостакович усвоил нетрадиционные стратегии советских художников и теоретиков этого периода, с удовольствием используя эффекты монтажа, пародии, сознательной искусственности и “остранения” знакомых стилей и форм. Титан радикального театра Мейерхольд распознал в молодом композиторе близкого по духу человека и просил его написать музыку к нескольким своим постановкам, самой известной из которых стал спектакль по пьесе Маяковского “Клоп” (1929).

В том же году возник творческий союз, который длился всю жизнь Шостаковича. Григорий Козинцев и Леонид Трауберг создали авангардный театр и киномастерскую “Фабрика эксцентрического актера” (ФЭКС). В обычной для 1920-х годов манере ФЭКС использовала цирковое безрассудство, варьете, американское кино, и Шостакович последовал этим образцам. Его музыка к немому фильму Козинцева и Трауберга “Новый Вавилон” – политизированной любовной истории, действие которой происходит во время событий Парижской коммуны, – избегала прямой иллюстративности и поражала слушателя причудливыми сопоставлениями. Например, финальная сцена расстрела коммунаров сопровождается деформированным канканом из “Орфея в аду” Оффенбаха. Подобные парадоксы стали реализацией взглядов Сергея Эйзенштейна и его коллег, в 1928-м постулировавших: “Первые опыты со звуком должны быть

направлены в сторону его резкого несовпадения со зрительными образами".

Кульминацией радикального периода в творчестве Шостаковича стала опера "Нос" по повести Николая Гоголя, в которой эта часть тела покидает владельца и достигает большого социального статуса. Интерлюдии ударных, глиссандо тромбонов и гротескные танцевальные ритмы должны были высмеять буржуазные ценности, но композитор слишком зависел от стандартного инструментария западного авангардизма, чтобы эта попытка сатиры стала успешной. Если бы Шостакович в это время переехал в Берлин, ему было бы трудно не слиться с толпой молодых композиторов, истово следующих законам музыкальной моды.

Вскоре после премьеры "Носа" в концертном исполнении в июне 1929 года Шостаковича обвинили в "формализме". Это словечко было советским условным обозначением для любого стиля, который слишком отдавал западным модернизмом. Удар нанесла РАПМ (Российская ассоциация пролетарских музыкантов), миссией которой было искоренение остатков буржуазной музыкальной культуры. "Нос" исчез с советской сцены вплоть до 1974 года. Шостакович запер себя в театральной работе и музыке для кино, покорно иллюстрируя бесконечную битву между хорошими Советами и их "классовыми врагами". Балеты "Золотой век" и "Болт" рассказывают соответственно о деградации соперников советской футбольной команды и о подлой деятельности "тунеядцев", "пьяниц" и "саботажников". Фильмы "Златые горы" и "Встречный" разоблачают капиталистических магнатов и вредителей на производстве. В картине Козинцева и Трауберга "Одна" ленинградская учительница отправляется в далекую Сибирь, где кулаки саботируют советский эксперимент. Сталин одобрил эти фильмы для широкого проката в конце 1931 года, и, вероятно, именно тогда он впервые обратил внимание на имя Шостаковича. Известно, что диктатор любил "Песню о встречном", которая стала программной мелодией советской эпохи.

В ноябре 1931 года Шостакович совершил то, что казалось смелым поступком. Устав от агитации пролетарских композиторов, он написал манифест "Декларация обязанностей композитора", в котором заявил, что требования мелодичности в советской музыке и театре оказывают на композиторов разрушающее действие. На самом деле Шостакович мог быть осведомлен, что партия готова отречься от "пролетарской" линии – в следующем апреле РАПМ распустили и был создан Союз советских композиторов. Есть что-то ерническое в музыке,

которую Шостакович написал для лишенной почтения к первоисточнику постановки Николая Акимова “Гамлета” – она была показана в Москве в 1932 году, через месяц после роспуска РАПМ. Во второй сцене третьего акта Гамлет обвиняет Розенкранца и Гильденстерна в том, что они пытаются играть на нем, как на дудке, и в спектакле Акимова принц демонстративно приставляет флейту к ягодицам. В этот момент флейта-пикколо вступает с пролетарской песней Александра Давиденко “Нас побить, побить хотели”.

После коллективизации, индустриализации и голода массы были на грани возмущения, и в начале 1930-х Сталин попытался умиротворить подданных обещанием новых свобод и поблажек. Художники должны были транслировать выразительную сталинскую формулировку “Жить стало лучше”. Художникам и правда стало лучше жить, по крайней мере материально. Союз советских композиторов обеспечивал своих членов медицинскими страховками, путевками в санатории, кооперативным жильем в Москве. В октябре 1932 года на встрече в московском особняке Максима Горького Сталин сказал, что писатели должны стать “инженерами человеческих душ”, заставив литераторов спорить о том, что же это значит. На той встрече родилась концепция социалистического реализма, согласно которой советские художники должны изображать жизнь народа и реалистически, и героически, исходя из того, что социалистическая утопия наступит. Признанные формы XIX века (роман, эпическая драма, опера, симфония) признавались допустимыми средствами выражения, но они требовали тщательного обновления в соответствии с советской идеологией. Партийный теоретик Николай Бухарин на съезде писателей в 1934 году предложил более тонкое определение социалистического реализма, призвав к написанию произведений, которые рассказывают о “трагедиях и конфликтах, колебаниях, поражениях, борьбе противоборствующих тенденций”.

Первым достижением Шостаковича на новом этапе советского искусства стала “Леди Макбет Мценского уезда”. Либретто базируется на повести Николая Лескова и рассказывает о Катерине Измайловой – волевой женщине, живущей в провинциальным городке. Действие происходит в 60-е годы XIX века. Катерина находит способ избавиться от мужчин, которые и подавляют ее, и наскучили ей. Сначала она убивает свекра Бориса (Шостакович назвал его “типичным кулаком”), затем вместе с любовником Сергеем (“будущий кулак”) – ревнивого, грубого мужа Зиновия. Последний акт разворачивается на сибирской каторге, куда сосланы любовники. Когда Сергей начинает

заигрывать с другой женщиной, Катерина топит ее и себя.

Этот сценарий оказался политически своевременным, потому что в 1929 году Сталин путем уничтожения, заключения под стражу и депортации начал убийственную кампанию “ликвидации кулачества как класса”. Шостакович сам указал на подтекст: “В “Леди Макбет” я старался создать… разоблачающую сатиру… заставляющую ненавидеть весь страшный произвол и издевательство купеческого быта”. Эти “вульгарные”, “жестокие”, “скупые” купцы были советским аналогом носатых евреев-банкиров, которые в то же время появились в нацистских карикатурах. По оценкам Роберта Конквеста, в результате “раскулачивания” погибло около 3 миллионов человек.

Таким образом, может показаться, что “Леби Макбет” – опера почти на службе геноцида. С другой стороны, это произведение – все что угодно, только не образец пропаганды. Композитор назвал ее “трагедия-сатира”, и эта амбивалентность задает тон: ничто не может быть воспринято буквально. Дорабатывая идею Эйзенштейна о несовпадении звука и визуального образа, Шостакович использует карикатурные музыкальные стереотипы, чтобы скорее разрушить, чем проиллюстрировать происходящее. В сцене издевательств над работницей Аксиньей звучит маниакальный галоп, достойный “Наивных симфоний” Уолта Диснея. Похоть Бориса представлена будто пьяным венским вальсом. Но по мере развития оперы бесчувственный гротеск уступает дорогу жалобам и исповеди. После убийства Бориса музыка представляет собой ледяное бесчувствие, но когда священник предлагает прочитать молитву по купцу, оркестр выводит на сцену грандиозную траурную музыку в форме пассакальи, очевидно основанную на ре-минорном погребальном плаче “Воццека”. Драматическая функция музыки неясна. Что это – неожиданное проявление сочувствия к отвратительному Борису? Выражение внутренней борьбы Катерины? Безразличный поворот колеса судьбы? Но что бы оно ни значило, это невозможно представить реализацией программы по разжиганию ненависти к кулакам.

Резоннее воспринимать оперу как легенду о безумии любви, о дезориентирующей силе сексуальности. Опера была написана под воздействием чувства к Нине Варзар, на которой Шостакович женился в 1932 году. Сопрано Галина Вишневская считала, что Катерина – это преувеличенное изображение страстной натуры Нины. Но это могло быть и личное безумие Шостаковича – через два года он влюбился в молодую переводчицу Елену Константиновскую, что повергло его брак в кризис, и отныне его романтическая жизнь носила трагикомический характер.

Писатель Галина Серебрякова вспоминала: Шостакович “жаждал по-новому воссоздать тему любви, любви, не признающей преград, идущей на преступление, внушенной, как в гетевском “Фаусте”, самим дьяволом”. Катерина тоже слишком захвачена своим желанием, и ее нельзя назвать полностью развращенной. Скорее она, как Саломея, выставляет напоказ все безумие своего мира, доводя его до крайности. И в этом смысле опера становится мрачным памятником сталинскому миру.

Террор

Шостакович был не первым советским композитором, которого государство подвергло цензуре. В 1935 году Гавриил Попов, чрезвычайно одаренный музыкант, соученик Шостаковича, представил свою Первую симфонию, необычайной силе которой многим обязаны последующие симфонии Шостаковича. Сразу после премьеры цензоры объявили, что симфония Попова “отражает идеологию враждебных нам классов”, и запретили ее дальнейшее исполнение. С помощью Шостаковича Попов добился отмены этого решения. Но после новой атаки на музыкальный и художественный формализм в 1936 году стало ясно, что произведение так и не будут исполнять. Попов начал пить и сдавать. Разница между его судьбой и судьбой Шостаковича объясняет, какой стойкостью обладал Шостакович, как он умел сохранять свое музыкальное “я” под прессом, грозившим полным уничтожением.

Кризис Шостаковича не был обусловлен исключительно тем, что Сталину не понравилась “Леди Макбет Мценского уезда”. Да, глава государства не получил ни малейшего удовольствия тем вечером в Большом. На совещании в Кремле о роли музыки в кинематографе, которое прошло на следующий день после публикации “Сумбура вместо музыки”, диктатор жаловался на какофонию Шостаковича, его “ребусы и загадки”. Но, вероятно, ЦК уже избрал “Леди Макбет” (опера исполнялась на протяжении двух лет до того, как ее услышал Сталин) в качестве подходящего старта кампании против непокорных.

Сочувствующий коммунистам американский журналист Джошуа Куниц, который писал о Советском Союзе для журнала *New Masses*, позже спросил редактора “Правды”, почему мишенью стал именно Шостакович. “С кого-то нужно было начать, – ответил редактор. – Он был самым знаменитым, и удар по нему дал бы немедленную отдачу – его подражатели в музыке и вообще повсюду сидели бы и делали выводы. Более того, Шостакович – настоящий художник, почти гениальный. За такого стоит

бороться, его стоит спасти… Мы верили, что он крепкий. Мы знали, что вынесет удар… Шостакович знал, и все знали, что никакой злобы в нашей кампании не было. Он знал, что не было намерения его уничтожить".

Когда появилась редакционная статья в "Правде", Шостакович отреагировал странно. Он позвонил своему другу Исааку Гликману[61] "с просьбой подписаться на почтамте на газетные вырезки, относящиеся к его музыкальным сочинениям". В течение трех недель он собрал 78 страниц обвинений, которые молча изучал. Гликман упрекнул Шостаковича в "духовном мазохизме", но композитор ответил, что у этого занятия есть конструктивная цель: "Так надо, так надо!" (к слову, Шенберг тоже вырезал статьи с оскорблениями – для грядущих поколений). Среди этих вырезок был вторая статья "Правды" – на этот раз балет из жизни колхозников "Светлый ручей" оказался *слишком* простым.

"Дело Шостаковича", как его назвал Куниц, стало репетицией нового способа контроля над культурой. Художники, которые демонстрировали слишком большую независимость, подвергались поношениям и перевоспитанию, им грозили цензура и тюремное заключение, их подталкивали к смерти. Более того, когда один художник подвергался критике, власти следили за тем, как ведут себя другие. Во время "Сумбура вместо музыки" публично обсуждалась новая сталинская конституция, обещавшая множество гражданских свобод. Говорили, например, что художники смогут свободно высказываться на тему "формализма". Информаторы НКВД следили за разговорами, некоторые из их отчетов опубликованы в России. Приведенные ниже отрывки демонстрируют, что статья в "Правде" вызвала ожесточенный протест, при том что самого Шостаковича не очень любили.

> *Исаак Бабель: "Не нужно делать много шуму из-за пустяков. Ведь никто этого не принял всерьез. Народ безмолвствует, а в душе потихоньку смеется".*
>
> *Л. Славин (прозаик и драматург): "Я не люблю Шостаковича и ничего не понимаю в музыке, но боюсь, что удар по Шостаковичу есть удар по всем тем, кто пытается работать не по трафарету".*
>
> *П. Антокольский (поэт): "Каверин мне рассказал, что мать Шостаковича позвонила Зощенко (кажется, они живут рядом) и спросила в отчаянии: "Что же теперь будет с моим сыном?" Это звучит как еврейский анекдот, но это не очень весело".*

Виктор Шкловский (литератор): “И что значит фраза, что “мелкобуржуазное новаторство нам” вообще не нужно. Очень легкомысленно написано”.

А. Лежнев (прозаик): “Ужас всякой диктатуры в том и заключается, что диктатор делает то, что хочет его левая нога. Мы, как Дон-Кихоты, все время мечтаем, а действительность нас просто учит истине. Поступок с Шостаковичем я рассматриваю как явление однородного порядка с сожжением книг в Германии”.

А. Гатов (поэт и переводчик): “…Этот поступок против Шостаковича я рассматриваю как погром”.

Андрей Платонов (прозаик): “Ясно, что кто-то из весьма сильных случайно зашел в театр, послушал, ничего в музыке не понимая, и разнес”.

К. Доброницкий (член ВКП(б), литератор): “Я не поклонник Шостаковича, но он ищет что-то новое”.

Вс. Мейерхольд: “Шостаковича надо было ударить, чтобы он занимался делом, а не писал что попадется… Шостакович сейчас в очень тяжелом состоянии. Ему звонили из моего театра, чтобы он написал новую музыку к “Клопу”, но он сказал, что ничего не может делать”.

Композитор Шапорин: “Мнение “одного” человека – это еще не то, что может определить линию творчества. Шостаковича доведут до самоубийства…”

Композитор Мясковский: “Я опасаюсь, что сейчас в музыке может воцариться убогость и примитивность”.

Композитор Кочетов В.Н.:”Перегнули палку – эта статья убивает Шостаковича”.

Большинство ремарок не носит политического характера, это простой протест против вторжения официального вкуса в художественную сферу. Но то, что сказал Абрам Лежнев, было прямой критикой Сталина. В отчете НКВД видно, что кто-то обвел имя Лежнева и поставил рядом две галочки. Лежнев был обвинен в идеологической недальновидности и расстрелян в 1938-м.

Несколько лидеров советского искусства высказывались в поддержку Шостаковича. Мейерхольд, который, согласно одному из источников, сидел рядом с Шостаковичем в тот вечер, когда Сталин слушал “Леди Макбет”, защищал композитора на выступлении в марте. Горький написал в письме – или по крайней мере в черновике – Сталину: “…То, что дала статья “Правды”, разрешило стае бездарных людей, халтуристов всячески травить Шостаковича”. Сталин в его часто цитировавшемся “Выступлении на приеме металлургов” советовал партии относиться к каждому

человеку бережно, “заботливо и внимательно выращивать, как садовник выращивает облюбованное плодовое дерево”. Горький бросает эти слова в лицо Сталину: “Выраженное “Правдой” отношение к нему никак нельзя назвать “бережным”.

7 февраля Платон Керженцев, председатель Комитета по делам искусств, встретился с Шостаковичем и уверил его, что композитор выйдет из кризиса, если прислушается к рекомендациям. Керженцев докладывал Сталину: “На мой вопрос, признает ли он критику полностью, он сказал, что большую часть он признает, но всего еще не осознал”. Шостакович, в свою очередь, попросил о встрече со Сталиным. Таким образом, ему пришлось исполнить обычный обряд ожидания телефонного звонка. 29 февраля он писал Соллертинскому: “Тихо живу в Москве. Безвыходно сижу дома. Ожидаю звонка. Надежды на то, что буду принят, у меня немного. Но все-таки надеюсь”.

Звонка не было. Постановок становилось все меньше. Доходы Шостаковича падали, а Нина, его жена, была беременна. Шостакович отправился к Тухачевскому – красному герою и скрипичному мастеру, который, обильно потея, написал письмо Сталину от своего имени.

День за днем в царстве Сталина все больше холодало. Показательные процессы, которые начались в августе, стали знаком перехода от кампании против формализма к чисткам и террору. Многие близкие или сочувствующие Шостаковичу стали исчезать. Переводчица Елена Константиновская, которая вызвала временный разрыв композитора с женой в 1934 году, была арестована и провела какое-то время в тюрьме в 1935 году. Галина Серебрякова, которая видела Шостаковича за сочинением “Леди Макбет”, в следующем году была отправлена в ГУЛАГ, где провела 18 лет. Зять, теща, сестра и дядя Шостаковича оказались в тюрьме. Максим Горький загадочно умер в июне 1936 года. Имя Бухарина много раз упоминалось на августовском процессе – это был знак, что его дни сочтены. Бабель, который был уверен, что “Сумбур вместо музыки” не стоит воспринимать всерьез, обнаружил в 1937 году, что его книги больше не печатают. Ему, как и Мейерхольду, оставалось жить три года.

Самой зловещей была судьба Тухачевского. Несмотря на безукоризненную работу по устранению антибольшевистской оппозиции, которую он проделывал, Сталин видел в Тухачевском опасного врага – слишком независимого, слишком харизматичного. Его арестовали в мае 1937-го, и под пытками он признался в участии в заговоре против Сталина – этого заговора никогда не существовало, а свидетельство о нем было сфабриковано гитлеровской СС. Когда десятилетия спустя текст

признания нашли, на нем были видны пятна крови.

Среди деятелей культуры и интеллектуалов, которые были осуждены как “враги народа” в конце 1930-х – Бухарин, Мейерхольд, Мандельштам, Бабель, – Шостакович остался одним из немногих, кто выжил, чтобы рассказать обо всем. Когда членов кружка Тухачевского, включая композитора Николая Жиляева, арестовали, Шостаковичу могло показаться, что система специально уничтожает людей вокруг него. В этом выражалась психологическая элегантность террора: хотя его логика была безличной, даже случайной, он всегда казался направленным против конкретного человека.

В то время как “Правда” выносила вердикт, Шостакович работал над Четвертой симфонией – на тот момент самым амбициозным своим сочинением. В ней чувствуется влияние Густава Малера и особенно – малеровской концепции симфонии как безграничного психологического театра. Больше всего на Четвертую Шостаковича похожа Шестая симфония Малера – такой же воинственный напор начала и долгое страдание в финале. Позже Шостакович соглашался с тем, что Четвертая в некотором смысле была свидетельством сопротивления тому, через что прошел композитор в первые месяцы 1936 года. Он писал Гликману: “Тогда мне помогли молодость и физическая сила. Вместо покаяния я писал Четвертую симфонию”.

Но хронология противоречит этому утверждению: к моменту публикации статьи Шостакович закончил две из трех частей симфонии. Как указывает музыковед Полин Фэркло, симфония в значительной степени может восприниматься как энергичное воплощение социалистического реализма по Бухарину – “борьбы конфликтующих тенденций”. Написанная для монструозного оркестра из 130 инструментов, симфония начинается с указания на индустриальную мощь: фаланга из пятнадцати высоких духовых шагает в ногу, строится эскадрон из восьми валторн, остинато низких духовых и струнных стучит поршнем. Советский слушатель 1936 года, если бы симфония была исполнена, мог бы вообразить строителей ДнепроГЭС, колхозных бригадиров или перевыполняющих план стахановцев.

Мощь начала побеждают бухаринские “колебания” и “крушения”. Первая тема теряет импульс в протяженных пассажах. Вторая – медленная, вялая, шаткая линия фагота, появляясь то тут, то там, демонстрирует неубедительный героизм, уносится обрывочными фрагментами и пропадает в “отщепенской” версии первой у духовых. Начинаются странности вроде сумасбродной фуги и кричащего двенадцатинотного аккорда.

Вторая часть – псевдо-*scerzo*, приносящее нечто вроде комического облегчения и заканчивающееся скелетоподобным грохотом ударных. Большая часть финала – похожая на сон череда жанров: музыка для кукольного театра, безумная полька, шарманочный вальс и т. д. Фэркло слышит здесь потаенное ностальгическое описание дореволюционной России, хотя это может быть и присущий Шостаковичу сарказм.

Если бы Четвертая была образцом социалистического реализма, конфликты непременно разрешились бы в финале. Ближе к концу третьей части слышен возбужденный шепот секвенции виолончелей и контрабасов (как в финале симфонии Малера “Воскресение”), литавры выбивают величественную квартовую фигуру, и утопия триумфа кажется неизбежной. Но долгожданная победа несколько раз разбивается о диссонансный аккорд. Внутренний смысл поражения подчеркнут цитатой: как указывает Ричард Тарускин, секвенция имитирует “Глорию” из “Царя Эдипа” Стравинского, где язвительно восхваляется Иокаста – царица “чумных Фив”. За распадом следует долгое оркестровое затихание на протяжении 234 гнетущих тактов. Над заключительным аккордом – указание *morendo*, “умирая”. Оно появится в концовках еще примерно двадцати партитур Шостаковича.

Композитор начал работать над финалом Четвертой вскоре после того, как вышла статья “Сумбур вместо музыки”. Было ли уже тогда запланировано трагическое окончание? Или чувство безнадежности пришло вслед за теми событиями? Так или иначе, очевидно, Четвертая симфония не является ответом на атаку “Правды”. Премьера была намечена на осень 1936 года, Симфонический оркестр Ленинградской филармонии начал репетировать, и в музыкальном сообществе быстро распространился слух, что Шостакович отверг критику и написал “чертовски сложную” музыку. Появились аппаратчики и поговорили с директором филармонии. Директор вызвал Шостаковича. Композитор вышел подавленным. Вместе с Исааком Гликманом он какое-то время шел молча, а потом сказал, что симфония не прозвучит. Шостакович позже вспоминал: “Мне не нравилась ситуация. Повсюду был страх. И я отозвал симфонию”.

Почти два года Шостакович не показывал публике крупных работ. Наконец 21 ноября 1937 года в Большом зале Ленинградской филармонии он представил Пятую симфонию. Изменения в стиле были драматическими. Симфония следовала обычной четырехчастной схеме: *Moderato, Allegretto, Largo, Allegro non troppo*. Как Пятая симфония Бетховена, она проделывала путь от трагического минора к ликующему мажору. Сочинение должно

было быть понятно заурядному меломану, например Сталину.

В опубликованной за подписью Шостаковича статье симфония потом преподносилась как “творческий ответ композитора”, как его извинения за “Леди Макбет” и неисполненную Четвертую: “Если я действительно преуспел, воплощая в музыкальных образах все, что я думал и чувствовал после появления статей в “Правде”, и если требовательный слушатель обнаружит в моей музыке поворот к большей ясности – я буду удовлетворен”

Хотя Шостакович, возможно, и не писал этих строк, здесь есть двусмысленности, характерные для его мышления. “Все, что я думал и чувствовал” может обозначать личные страдания и сопротивление. Простота музыки не отвергает эмоциональную сложность. И обратите внимание на “если”: ничего о том, что это великое сочинение простое или ясное.

Бетховенские “героические” симфонии, Третья (собственно “Героическая) и Пятая, рассказывают о конфликте и его разрешении, о протагонистах, которые преодолевают препятствия и одерживают победы. Сын композитора Максим Шостакович отмечает, что Пятая симфония его отца в значительной степени следует тому же плану: “Пятая симфония – это его “Героическая”. [Писатель Александр] Фадеев однажды сказал, что он кому-то мстит в финале. Отец ответил: это не только месть. Герой говорит: “Я прав. Я последую выбранному пути”.

Первая часть описывает мрачный ландшафт, по которому предстоит идти герою. Вторая тема, как это ни странно, – аллюзия на фразу из “Хабанеры” Кармен Бизе, ту, где она поет “Любовь, любовь”. Русский музыковед Александр Бендицкий обнаружил многочисленные пронизывающие симфонию отсылки к “Кармен”. Вероятно, они связаны с чувством к Елене Константиновской, которая, выйдя из тюрьмы, отправилась в Испанию и вышла замуж за советского фотографа и кинорежиссера Романа Кармена. Как и в “Леди Макбет”, за тем, что кажется публичным и политическим, спрятано личное.

Сердце симфонии – медленная часть, *Largo*. Воздух наполнен всхлипами, одинокими криками в ночи, призывами о помощи, даже настойчивой просьбой о милости, четырежды громко повторенной в партии скрипок. Над тремолирующими скрипками один деревянный духовой инструмент за другим затягивает жалобную песню, спускающуюся на кварту и большую секунду, подобно печальному хору Джерома Керна *Mis’ry’s Comin’ Aroun’*. (Нейрофизиолог Яак Панксепп исследовал феномен “музыкального озноба” – дрожи, которая пробегает по телу и заставляет шевелиться волосы. Этот эффект сильнее всего

производит музыкальный пассаж, в котором солирующий инструмент звучит на приглушенном фоне. Панксепп сравнивает этот эффект с “криком разлуки у молодых животных, первобытным криком отчаяния, который призывает опекунов проявить заботу и внимание”.) Возникающая здесь траурная интонация – очевидная аллюзия на “Бориса Годунова” Мусоргского, совершенное воплощение русского страдания. Первые пять нот плача “Лейтесь, лейтесь, *слезы* горькие, плачь, плачь, душа православная” совпадают с пятью нотами темы *Largo*. Они снова слышны в конце у арфы и челесты, как будто играет музыкальная шкатулка. Два финальных аккорда звучат как “аминь” – важный жест композитора-атеиста.

Ре-минорный взрыв медных выбрасывает нас в финал. Перемена настолько мучительна, что слушатели могут пожалеть, что пришли. Основные ноты ре и ля, которые звучали в первой части созерцательно, сейчас грохочут в партии ударных, подготавливая сцену для воинственной декламации труб, тромбонов и тубы. Бешеная энергия этой темы и моторность аккомпанемента почти повторяют начало Четвертой симфонии. Предположение о том, что Шостакович мог здесь переписать свою раннюю работу, придает дополнительный смысл той автоцитате, которая появляется в тихом контрастирующем эпизоде. Прежде чем начать работу над Пятой, Шостакович написал романс на стихотворение Пушкина “Возрождение”:

Художник-варвар кистью сонной
Картину гения чернит
И свой рисунок беззаконный
Над ней бессмысленно чертит.

Но краски чуждые с летами
Спадают ветхой чешуей;
Созданье гения пред нами
Выходит с прежней красотой.

Так исчезают заблужденья
С измученной души моей,
И возникают в ней виденья
Первоначальных, чистых дней.

В финале Пятой страстную цитату из романса словно ангелы в сияющих сферах исполняют струнные и арфа. Мотив плывет, пока не исчезает, и литавры возвращают музыке воинственность. Здесь можно увидеть целую серию “перерисовок”:

переработанные мотивы Четвертой симфонии, романс для голоса и фортепиано, оркестрованный, но лишенный голоса, сама тема романса, скрытая барабанным боем. С этого момента симфония становится одним большим *crescendo*. Литавры бьют неустанно. Трубы превращают главную тему в эмблему власти, возвращая ей фанфарное звучание.

Возникает вопрос – чей это триумф? Это художник-варвар чернит картину гения, которой была Четвертая? Или, наоборот, рисунок беззаконный стерт, и нам видны намерения Шостаковича в их первоначальной чистоте?

Еще до того как была расшифрована отсылка к "Возрождению" в финале симфонии, его брутальность вызвала у слушателей смущение и оцепенение. Некоторые оппоненты сталинского режима увидели здесь знак того, что Шостакович примкнул к конформистам. Владимир Щербачев, защищавший композитора после статьи в "Правде", назвал Пятую "замечательной, но до болезненности мрачной". Николай Мясковский, сам автор беспокойных, пессимистических симфоний, сказал, что финал – это "плохой", "формальный ре-мажорный ответ". Осип Мандельштам назвал симфонию "унылым устрашением". С другой стороны, некоторые во власти сочли, что Шостакович игнорирует мудрый совет "Правды". Влиятельный критик Георгий Хубов жаловался, что "*Largo* – экспрессионистский офорт, изображающий ужас оцепенения", а финал – "жесткий и неумолимо суровый".

Но лучшая часть аудитории склонялась к тому, чтобы солидаризироваться с волевой декларативностью симфонии – с тем, что Максим Шостакович назвал "решимостью сильного человека БЫТЬ". Многие уже потеряли во время террора друзей и родных и чувствовали страх и беспомощность. Гавриил Попов как-то сказал Любови Шапориной, основателю Театра марионеток: "Знаете, я стал трусом, я трус, я всего боюсь, я даже ваше письмо сжег". Пятая симфония смогла ненадолго избавить от этого страха. Один слушатель в зале был настолько захвачен музыкой, что встал, как будто вошла королевская особа. За ним и другие начали подниматься со своих мест. Во время долгой овации дирижер Евгений Мравинский поднял партитуру над головой. Шапорина записала в дневнике: "Все повторяли одну и ту же фразу: ответил, и хорошо ответил. Д. Д. вышел бледный-бледный, закусив губы. Я думаю, он мог бы расплакаться".

Прокофьев возвращается

Шостакович и Прокофьев, два гиганта советской музыки,

никогда не могли до конца понять друг друга. Они встречались лишь изредка и периодически критиковали друг друга в разговорах с коллегами и в переписке. Прокофьев мог заявить, что у Шостаковича наблюдается дефицит мелодий, а Шостакович мог упрекнуть Прокофьева в привычке отдавать оркестровку своих произведений коллегам.

В чем-то их отношения повторяют, пусть не с такой интенсивностью, но со сходными психологическими мотивами, соперничество Малера и Штрауса. Как и Малер, Шостакович рисовал себя жертвой судьбы, но при этом был полностью уверен в собственных способностях. И для Малера, и для Шостаковича мученичество представляло собой нечто вроде позы. Прокофьев, так же как Штраус, держался беззаботно и расслабленно. Шостакович был уклончив, Прокофьев в своих мнениях был прямым, даже излишне откровенным: как сказал его друг Николай Набоков – “большой ребенок, который должен говорить правду в любой ситуации”. Коллега подслушал исторический диалог композиторов:

> ПРОКОФЬЕВ: Вы знаете, я засел за работу над моей Шестой симфонией. Я написал первую часть… и теперь пишу вторую с тремя темами: третья часть, вероятно, будет в сонатной форме. Я чувствую необходимость компенсировать отсутствие сонатной формы в предыдущих частях.
>
> ШОСТАКОВИЧ: А что, здесь всегда такая погода?

У Шостаковича, как у Малера, была исключительная способность к драматизации внутреннего жизни – его судьба была для него судьбой страны и мира. Прокофьев и Штраус, наоборот, были “эгоистами”, старавшимися сохранить собственную стабильность, покуда мир вертелся вихрем вокруг них. У них был куда более практический, прагматический взгляд на ремесло композитора, и в результате они оба недооценены.

Прокофьев был высок и импозантен. Один американский критик, впервые увидев композитора, описал его как белокурого русского футбольного защитника, другой сказал, что он сделан из стали. Родившийся в 1891 году на Украине, Прокофьев был вундеркиндом, *enfant terrible* Петербургской консерватории. 18 декабря 1908 года, за три дня до премьеры Второго квартета Шенберга в Вене, его сольный фортепианный концерт на петербургских Вечерах современной музыки стал сенсацией. Кульминацией программы стала короткая, ярко-диссонансная пьеса “Наваждение”. Он также показал ловкий, по-рахманиновски чувственный лиризм (опера “Маддалена”), задумчивые

хроматические фантазии на грани тональности (фортепианная пьеса “Отчаяние”) и новаторское эссе в неоклассицистском, моцартианском стиле (“Симфониетта”). В целом у Прокофьева был дар к тому, что русский теоретик литературы Михаил Бахтин назвал “карнавальностью”, – к фарсу, пародии, смешному и безответственному передразниванию всего серьезного.

Десять дней, которые потрясли мир, не потрясли Прокофьева. В феврале 1917-го он ждал премьеры “Игрока” – невероятно эффектной адаптации повести Достоевского о молодом человеке, который пытается уехать к счастью на колесе рулетки, – и его переписка в следующие месяцы в основном посвящена бесплодным попыткам перенести исполнение. Весной он поехал на Каму. Летом он вносил последние штрихи в партитуру двух сочинений, полных спокойного лиризма, – Первого скрипичного концерта и Первой “Классической” симфонии. Рихтер сравнил Концерт с “тем, как первый раз весной открывают окно, и первый раз с улицы в него врываются неугомонные звуки”.

Во время большевистского переворота Прокофьев был в горном походе на Кавказе (эта аристократическая экскурсия, как замечает в биографии Прокофьева Дэвид Найс, была вычеркнута из советских книг). Позже той осенью Прокофьев написал апокалиптически шумную кантату “Семеро их” по аккадским песнопениям в переложении Константина Бальмонта. Композитор снова кажется странно сбивчивым:

> Они – порождение мщенья, чада, исчадия мести
> Они – глашатаи страшной Чумы
> Они – семь Богов безызмерного Неба.

Однажды Прокофьев зашел в комиссариат просвещения со словами: “Я много работал и теперь хотел бы вдохнуть свежего воздуха”. Луначарский ответил: “В России и так много свежего воздуха”, но простился с композитором сердечно и снабдил его советским паспортом на случай, если Прокофьев решит вернуться. Приключения Прокофьева выглядят как плутовской роман в духе “Вокруг света за 80 дней”. Он поехал на транссибирском экспрессе, чтобы добраться до Японии, собираясь потом отплыть в Буэнос-Айрес. Вместо этого он оказался в Сан-Франциско. Когда американские власти задержали его как подозрительного чужака, он заявил, что ненавидит большевиков, потому что они отобрали все его деньги.

Большую часть 1918–1922 годов Прокофьев провел в Америке, где публика аплодировала его мастерству пианиста-виртуоза, но с трудом воспринимала его сочинения. Во время

путешествия по Тихому океану Прокофьев начал писать либретто оперы по изысканно абсурдной комедии дель-арте Карло Гоцци “Любовь к трем апельсинам”, используя ту адаптацию, которую Мейерхольд создал для своей студии задолго до революции. Это легкое и ироничное “остранение”: в прологе Трагики, Комики, Романтики, Эксцентрики и Пустоголовые спорят, какой именно жанр представления выбрать, и по ходу развития сюжета волшебной сказки периодически вмешиваются с замечаниями и наблюдениями. Сопрано Мэри Гарден, знаменитая исполнительница ролей Мелисанды и Саломеи, участвовала в постановке “Трех апельсинов” в Чикагской оперной компании в 1921 году, однако показ в Нью-Йорке провалился, похоронив надежды на американскую славу. Но Америка оставила значимый след на личности Прокофьева: он подпал под влияние “Христианской науки” Мэри Бейкер Эдди – учения, согласно которому люди могут преодолеть болезнь, грех, зло, даже смерть, если достигнут правильного, духовного образа мысли.

В 1923 году искатель приключений поселился в Париже, где ему пришлось противостоять политике стиля. При всей композиторской виртуозности Прокофьев не мог соперничать со Стравинским и “Шестеркой” в их стремительном изобретении музыкальных направлений. Стравинский, как прокомментировал Прокофьев, “очень хочет, чтобы его творчество оставалось верным современности. Если я чего-то и хочу, то того, чтобы современность оставалась верной моему творчеству”.

Еще подросток в 1908 году, Прокофьев воспринимался более современным, чем Стравинский, который в то время не оставил следа на петербургской сцене. Но в 1920-х уже Прокофьев догонял моду и после нескольких лет фрустрации решил идти своим путем.

Хотя композиторы круга Дягилева провозгласили оперу устаревшим жанром, Прокофьев в 1920-е годы много времени уделил сочинению оперы “Огненный ангел” – несколько старомодной драмы о сексуальной страсти и дьявольской одержимости с Фаустом и Мефистофелем в качестве второстепенных персонажей. Это был экстравагантный, соблазнительный, шумный проект, заставляющий вспомнить о довоенных символистских идеях “дверей в запредельное”, и неудивительно, что он не вызвал интереса в Париже Стравинского. Прокофьев надеялся, что в Германии один из государственных театров Лео Кестенберга поставит его оперу. Берлинская премьера “Огненного ангела” была назначена на 1927 год, но дирижер Бруно Вальтер безапелляционно отменил ее, когда оркестровка была прислана слишком поздно. Так

фактически умерла крупнейшая на тот момент работа Прокофьева.

У Прокофьева не было проблем с тем, чтобы удовлетворить запрос Дягилева на энергичные и ритмичные балеты эры машин, и в середине 1920-х он пишет “Стальной скок” – эстетизированную и эротизированную фантазию о жизни в Советском Союзе. Но он уже устал от молотящей диссонансной манеры, которой овладел в юности. Вместо этого он хотел отпустить поводья своего мелодического дара – в этой сфере Стравинский не смог бы с ним соперничать. Так появился, казалось, неисчерпаемый запас тягучих мелодий, которые начинаются пышным расцветом и грациозно затихают. Как и у Шостаковича, его диатоника так богато украшена добавленными тонами – пониженной пятой ступенью, пониженной второй и т. п., – что гармонии постоянно уплывают из основной тональности. В самых ярких пассажах у раннего Прокофьева, как в “Игроке”, эти дополнительные тоны выглядят симптомами распространяющейся инфекции. То же настроение распада, неправильно устроенного мира заполняет большинство произведений Шостаковича. Но зрелый Прокофьев борется за лирическое освобождение, и “неправильные ноты” становятся игрой света и тени вокруг строгой формы.

В начале 1930-х Прокофьев посвятил себя тому, что в интервью *Los Angeles Evening Expressон* назвал “новой простотой”, – консервативному модернизму, укорененному в классической и романтической традициях. Поскольку идеология социалистического реализма требовала того же, Прокофьев решил, что советская точка зрения волшебным образом совпала с его собственной. На самом деле его тщательно готовили думать таким образом. Сталин сделал приоритетом возвращение знаменитых деятелей культуры обратно в загон, и проект соблазнения Прокофьева курировался ОГПУ – секретной полицией.

Когда в 1927 году композитор приехал в Россию, он увидел тщательно, до малейших деталей контролируемую панораму советской жизни. Вряд ли замечая присутствие ОГПУ, он отмечал в дневнике странных персонажей, притаившихся в ресторанах, загадочные щелчки в телефонной трубке, обыск личных вещей и другие знаки слежки. Услышав, что его двоюродный брат “заболел”, он наконец понял, что тот арестован. Несмотря на это, он решил сосредоточиться на улучшениях, привнесенных режимом в некоторые сферы жизни: на росте грамотности сельского населения, сияющих новостройках в городах, асфальтированных дорогах и т. п. Как адепт “христианской

науки” он мог верить, что сумеет противостоять злу, хотя в его решении вернуться был личный расчет – чувство, что Советский Союз даст ему должное внимание и поддержку.

Окончательная советизация Прокофьева была простым трюком: ему не нужно было “становиться советским”, ведь он им уже был. У него по-прежнему имелся советский паспорт, его сочинения печатались официальными издательствами, в СССР прошли многие премьеры его музыки, и его стиль уже соответствовал мандату простоты. Оставалась лишь бюрократическая процедура смены адреса.

Первая “официальная” советская премьера, эпический балет “Ромео и Джульетта”, – пик прокофьевского оптимизма. В автобиографии композитор называет пять главных линий своего творчества: классическую, новаторскую, моторную, лирическую и гротесковую. В “Ромео и Джульетте” эти линии достигают равновесия, но лирическая становится центральной. Богатый тональный язык Прокофьева становится максимально усложненным: в открывающую действие нежную мелодию вплетаются столкновения полутонов, и она приходит к грубому, язвительному завершению, избегая сентиментальности кича. Балет был очень быстро написан летом 1935 года, за несколько месяцев до начала Большого террора. Он должен был стать новой классикой, но на пути к премьере возникли необъяснимые препятствия. Балетмейстеры Большого театра объявили, что эту музыку нельзя станцевать. Официальные лица, изменив обычаю не рекомендовать трагические финалы, заявили, что Прокофьев предал Шекспира, позволив влюбленным жить долго и счастливо. Но даже с новым, разбивающим сердце финалом “Ромео и Джульетта” появилась на советской сцене только в 1940 году. Прокофьев никогда не мог понять, что проблемы не имели ничего общего с нотами, которые он записал на бумаге: обычный ритуал унижения, через который должен был пройти каждый советский композитор.

Растерянный холодным приемом балета, Прокофьев решил попробовать себя в пропаганде. В отличие от Шостаковича, который выполнял официальные обязанности по возможности эффективно и безучастно, Прокофьев по-настоящему тяжело работал над такими сочинениями, как “Кантата к 20-летию Октября”, “Песни наших дней” и “Здравица”. “Кантата” из десяти частей с двумя большими хорами и четырьмя оркестрами, включая ансамбль аккордеонистов, была слишком беспорядочной, чтобы получить одобрение. “Песни наших дней”, где мать убеждает ребенка:

Есть человек за стеною Кремля,
Знает и любит его вся земля.
Радость и счастье твое от него.
Сталин – великое имя его! —

также не угодили, на этот раз из-за того, что Прокофьев *слишком* все упростил и перестал быть собой – та же логика, что владела авторами рецензии на “Светлый ручей” Шостаковича.

Со “Здравицей” Прокофьев наконец-то попал в десятку. Этот текст – гимн подобострастного внимания к человеку в Кремле, который, как утверждается, приносит солнечный свет, благодаря которому цветут луга и вишневые сады. Прокофьев вовсю использовал идею любви к Сталину и написал необыкновенно красивую музыку в духе “Ромео и Джульетты”. Конечно, как указывает Филип Тейлор, начальная мелодия – более или менее то же, что звучит в балете в сцене на балконе. “Здравица” была признана настолько реалистичной, что звучала из громкоговорителей на московских улицах. Младший сын композитора Олег однажды прибежал домой со словами: “Папа! Тебя играют снаружи!”

Музыка Прокофьева к фильму Сергея Эйзенштейна “Александр Невский”, прославлявшему победу князя над тевтонскими рыцарями на льду Чудского озера, также вызвала официальные аплодисменты. Немногие эпизоды изменчивой карьеры Прокофьева приносили ему большее удовлетворение, чем работа с Эйзенштейном, который относился к композиторам не как к нанятым сотрудникам, а как к равным творцам. Кульминационная сцена фильма, Ледовое побоище, была снята только после первых набросков музыки, и получившаяся интеграция звука и образа может соперничать с любым из мультфильмов Уолта Диснея, которым и композитор, и режиссер восхищались. В других сценах Эйзенштейн ритмически выстраивал последовательность образов. Прокофьев отстукивал пальцами время отснятого материала. Он отдавал законченный фрагмент к полудню следующего дня, и Эйзенштейн использовал музыку для окончательного монтажа. Сталин не мог не оценить эту беспрецедентную трактовку фильма как оперы без пения. Когда в 1941 году раздавались первые Сталинские премии, “Александр Невский” был среди победителей.

К тому времени, когда фильм Эйзенштейна обрел славу, Прокофьев начал осознавать границы своей бархатной тюрьмы. В 1938–1939 годах композитор работал над первой советской оперой “Семен Котко”. Она рассказывает о превращении

молодого человека в социалистического героя и его сопутствующих победах над разнообразными классовыми врагами. Либретто было и глупым, и злобным, но Прокофьев одарил его, может быть, самой драматической музыкой в своей карьере, включая полный зловещего блеска эпизод немецкого вторжения. Композитора больше всего радовала возможность работать с Мейерхольдом, которого Прокофьев давно боготворил.

Мейерхольд готовился репетировать “Семена Котко” в Театре Станиславского, когда 15 июня 1939 года он сделал какие-то неосмотрительные комментарии о советской политике в области искусства (что он сказал на самом деле, точно неизвестно). 20 июня его арестовали – вероятно, его судьба была решено гораздо раньше. Позже жена Мейерхольда была зарезана. Конечно, премьеру отложили. Прокофьев все еще приходил в себя после этих событий, когда перемена в советской внешней политике потребовала переделки либретто. Подписание пакта Молотова – Риббентропа в августе 1939 года значило, что немцев больше нельзя изображать отрицательными героями. Чтобы спасти оперу, были сделаны стремительные косметические правки, и она исчезла с советской сцены вскоре после премьеры. 16 января Сталин подписал 346 смертных приговоров, в том числе Мейерхольду и Бабелю.

На протяжении всех 1930-х Прокофьев продолжал ездить за границу, размахивая паспортом. В разговорах с друзьями на Западе он держался просоветской линии, но близкие знакомые считали, что он чувствует напряжение. Николай Набоков в книге “Старые друзья и новая музыка” пишет, что “за маской оптимизма и официозных похвал можно было различить чувство, совершенно противоречащее самой природе характера Прокофьева: чувство ужасной, глубокой незащищенности”. Как рассказывает русско-американский композитор Вернон Дьюк, голливудская студия предложила Прокофьеву огромную зарплату – 25 000 долларов в неделю. Дьюк сам передал это предложение и видел реакцию – мгновенное воодушевление, превратившееся в резкий отказ. “Отличная наживка, – сказал Прокофьев, – но я ее не проглочу. Я должен вернуться в Москву, к моей музыке и моим детям”.

Повесть Достоевского “Игрок”, которая стала основой для замечательной ранней оперы Прокофьева, может указать на основную слабость композитора. Не в силах бросить играть, главный герой говорит: “Тут бы мне и отойти, но во мне родилось какое-то странное ощущение, какой-то вызов судьбе, какое-то желание дать ей щелчок, выставить ей язык”. Дневник Прокофьева, где описана его первая поездка в СССР, фиксирует схожий решающий момент. “Забыть обо всем и остаться? –

спрашивает себя композитор, садясь на поезд в Москву. – Могу ли я рассчитывать на возвращение, или они меня остановят?" И снова, когда на латвийской границе меняют локомотив, он говорит себе: "Это наш последний шанс, еще не поздно вернуться". Но он отбрасывает опасения и остается в поезде. Примерно десять лет спустя, вернувшись из поездки в США в 1938 году, Прокофьев, следуя советской процедуре, сдал иностранный паспорт. Он больше не получил его обратно и никогда не покидал СССР.

Великая Отечественная война

"Сейчас последний день 1943 года, 16 часов. За окном шумит пурга, – писал Шостакович своему другу Исааку Гликману. – Наступает 1944 год. Год счастья, год радости, год победы. Этот год принесет нам много радости. Свободолюбивые народы наконец-то сбросят ярмо гитлеризма, и воцарится мир во всем мире, и снова мы заживем мирной жизнью, под солнцем сталинской конституции. Я в этом убежден и потому испытываю величайшую радость. Мы сейчас временно разлучены с тобой; как мне не хватает тебя, чтобы вместе порадоваться славным победам Красной армии во главе с великим полководцем тов. Сталиным". Эта характерная манера Шостаковича иллюстрирует склонность композитора говорить сквозь маску советской демагогии. Конечно, для комического эффекта он передразнивает присущий Сталину стиль повторения: тройное употребление слова "радость" – типично сталинская манера. Но это повторение – еще и тайный код. Гликман пишет, что, когда Шостакович без необходимости повторяется или подчеркивает какую-то ничего не значащую фразу, это значит, что он хочет сказать противоположное написанному. Поэтому, когда он пишет: "Все так хорошо, просто замечательно, что мне даже не о чем писать", то он на самом деле говорит, что все слишком ужасно, чтобы писать об этом в письме, которое прочитают сотрудники НКВД. Гликман пишет, что Шостакович использовал этот код даже в разговоре. "У меня все хорошо" могло значить очень многое.

Но *всегда ли* Шостакович думал одно, а говорил другое? Неужели его не радовала перспектива того, что "свободолюбивые народы наконец-то сбросят ярмо гитлеризма"? Даже под пятой тоталитарного террора жизнь продолжалась. Люди переживали радость, ярость, горе, любовь. На самом деле музыка лучше передает эти простейшие чувства, чем что-то более сложное типа иронии. Ирония, согласно стандартному определению, – это способ сказать не то, что сказано. Чтобы рассуждать о

музыкальной иронии, нам сначала нужно договориться о том, что на самом деле говорит музыка. Это очень сложно. Тем не менее мы можем научиться осторожно относиться к излишне серьезным интерпретациям того, что “на самом деле” говорит музыка, и помнить, что существуют разные уровни значения. Если таким образом слушать Пятую симфонию Шостаковича, то можно получить богатый опыт. То же можно сказать и о Седьмой, или “Ленинградской”, которую на протяжении многих лет отвергали как упражнение в военной пропаганде.

Шостакович выказал патриотическое рвение с самого начала войны. В конце июня 1941 года, сразу после начала нацистского вторжения, он вместе со своим учеником Вениамином Флейшманом явился в штаб гражданской обороны и записался добровольцем. Когда ему отказали по причине плохого зрения, он вступил в пожарную бригаду Ленинградской консерватории и переехал в казарму в здании вуза. Знаменитая фотография изображает его в пожарном шлеме на крыше консерватории. Но это был постановочный снимок для пропагандистских целей – коллеги следили, чтобы достояние советской музыки не пострадало.

В июле Шостакович начал работу над Седьмой симфонией, в которой он хотел записать, почти в стенографической манере, военные переживания. В середине сентября он объявил по ленинградскому радио, что закончил две части. “Помните, что нашему искусству грозит великая опасность. Будем же защищать нашу музыку”, – говорит Шостакович. К этому времени немецкие снаряды уже взрывались в городе – началась блокада, длившаяся почти 900 дней. Шостакович играл на фортепиано уже написанные части для друзей-композиторов – даже тогда, когда включались сирены, оповещавшие о бомбежках, пока огонь зениток не оглушал его. Против своего желания 1 октября он был эвакуирован и провел зиму в Куйбышеве на Волге.

Премьера “Ленинградской” состоялась в марте 1942 года в Куйбышеве. Затем, преодолевая военные трудности, она отправилась по миру. Как сообщал *The New Yorker*, ноты пересняли на микрофильм, положили в жестяную коробку, самолетом отправили в Тегеран, оттуда автомобилем в Каир, самолетом в Южную Америку и уже оттуда – в Нью-Йорк. Тосканини победил Кусевицкого и Стоковского в поединке за право дирижировать на Западе премьерой, которая состоялась 19 июля 1942 года. Журнал *Time* поместил фотографию Шостаковича в пожарной форме на обложку с подписью: “Среди взрывов бомб в Ленинграде он слышит аккорды победы”. Композитор стал символом пропаганды для целей союзников, образцом храбрости.

Осажденный Ленинград услышал симфонию 9 августа 1942 года – в самых драматических обстоятельствах, какие только можно вообразить. Партитуру привезли военным самолетом в июне, и истощенный оркестр Ленинградского радиокомитета начал репетиции. После того как на первой репетиции появились 15 музыкантов, командующий фронтом приказал отозвать всех компетентных музыкантов с фронта. В перерывах между репетициями музыканты возвращались к своим обязанностям, которые иногда включали приготовление братских могил для жертв блокады. Три оркестранта умерли от голода до премьеры. Немецкое командование узнало о готовящейся премьере и планировало ее сорвать, но советские войска опередили, начав артиллерийскую атаку немецких позиций – операция называлась “Шквал”. Множество громкоговорителей транслировало симфонию в тишину ничьей земли. Никогда прежде в истории музыкальное произведение не вторгалось в гущу боя таким образом: симфония стала тактическим ударом по эмоциональному настрою немецких войск.

Для удобства международной аудитории Шостакович написал программку к первым трем частям. Композитор писал: “Экспозиция первой части повествует о счастливой мирной жизни людей, уверенных в себе и своем будущем. Это простая, мирная жизнь, какой до войны жили тысячи ленинградских ополченцев, весь город, вся наша страна. В разработке в мирную жизнь этих людей врывается война. Я не стремлюсь к натуралистическому изображению войны, изображению лязга оружия, разрыва снарядов и т. п. Я стараюсь передать образ войны эмоционально”. Позже, в разговорах с друзьями, Шостакович намекал, что думал не только о немецком фашизме – он имел в виду “все формы террора, рабства и загнанности духа”[62].

Официальные, неофициальные и известные только по слухам интерпретации множились, музыка становилась неуловимой, хотя, нагруженная музыкальными сигналами, предполагала расшифровку. Наибольшее внимание в первой части привлекал “эпизод вторжения”, как его называл сам Шостакович. Он возникает там, где в сонатной форме можно ждать разработку. Но вместо варьирования и развития первой и второй тем оркестр на протяжении 350 тактов повторяет довольно простую мысль, подчеркнутую ритмичным стуком малых барабанов. Если эта музыка предполагает изобразить марширующих немецких солдат, то она звучит не вполне по-тевтонски. Мелодия основана на арии “Пойду к „Максиму“ я” из оперетты Франца Легара “Веселая вдова”, про которую было известно, что ее очень любил Гитлер. Остинато малых барабанов и структура бесконечного *crescendo*

вдохновлены “Болеро” Равеля. Все начинается как марш гамельнского дудочника, как шутовская процессия, а заканчивается огромной, вульгарной тирадой, где одна фигура звучит как детское “ля-ля”.

Как появилась это австрийско-французско-испанская мешанина? Одна из наиболее проницательных интерпретаций принадлежит Эйзенштейну, который вспомнил сцену из антиреволюционного шедевра Достоевского “Бесы”. В одном из эпизодов левый агитатор Лямшин, пианист и композитор, развлекает друзей фортепианной пьесой под названием “Франко-прусская война”, в которой в звуки “Марсельезы” вторгается немецкая народная песня “Ах, мой милый Августин”. Знаменитая мелодия, проклятие Малера и Шенберга, появляется “где-то сбоку, внизу, в уголку, но очень близко”, пишет Достоевский, затем набирает силу и сметает “Марсельезу”: “Слышатся сиплые звуки, чувствуется безмерно выпитое пиво, бешенство самохвальства, требования миллиардов, тонких сигар, шампанского и заложников; *Augustin* переходит в неистовый рев…” Эйзенштейн добавляет: “Несомненно, что эта страница великого русского писателя лежит в сердце [“Ленинградской”]”.

Анна Ахматова тоже восприняла “Ленинградскую” как какой-то безумный карнавал. В конце ее военной “Поэмы без героя” Ахматова выводит хоровод образов, вызывающих в воображении побег из блокадного Ленинграда. Одним из источников вдохновения был роман Михаила Булгакова “Мастер и Маргарита”, тайно написанный в 1930-х и не опубликованный до 1966-го. В этой русско-советской версии сказки о Фаусте дьявол и его анархически-сюрреалистическая свита с помощью жестокого фарса разоблачает безумие сталинского мира. В частности, Ахматова имела в виду сцену, где Маргарита, обнаружив, что обладает колдовской силой, улетает на бал в Вальпургиеву ночь. Тот факт, что Шостакович улетел из Ленинграда на маленьком самолете вскоре после Ахматовой, взяв с собой рукопись первых трех частей “Ленинградской”, и приводит поэта к изображению симфонии как волшебной метлы, уносящей дух Петербурга в ночь:

> И над Ладогой и над лесом,
> Словно та, одержимая бесом,
> Как на Брокен ночной неслась.
> А за мной тайной сверкая
> И назвавшая себя “Седьмая”
> На неслыханный мчалась пир.
> Притворившись нотной тетрадкой,

Знаменитая “Ленинградка”
Возвращалась в родной эфир.

Все это вносит поправки в образ “Ленинградской” как исключительно пропагандистской работы. В партитуре есть уравновешивающий элемент фантастики, который иногда поднимается на поверхность по мере движения массивной четырехчастной структуры. Ритмический намек малых барабанов, проскальзывает в последних тактах симфонии, за механизированным звучанием советской славы. Еще одна дьявольская процессия готова отправиться в путь.

Прокофьев отреагировал на нацистское вторжение весьма характерным жестом: он сделал оперу из “Войны и мира” Толстого. До некоторой степени этот проект адекватен исторической ситуации. Сцены вторжения Наполеона в 1812 году – Бородинская битва, оккупация Москвы, умелое противодействие маршала Кутузова и гибель французской армии во время длинной русской зимы – все это походило на борьбу с Гитлером. Прокофьев был достаточно осторожен, чтобы завершить оперу не толстовскими размышлениями о незначительности человеческий судьбы перед лицом истории, а воодушевляющим националистическим зрелищем. Хотя лучше всего у композитора получались портреты старой русской аристократии, в частности образ Наташи Ростовой, чистой, но трагически несобранной девушки из обедневшей аристократической семьи. Центральный эпизод первой части – сцена в бальном зале, насыщенная страстью по отношению к ушедшему миру. “Вальс! Вальс! Мадам!” – кричит распорядитель бала под мрачный аккомпанемент басов. Это душераздирающий мираж величия, когда фоном звучат рычаги современности.

Затем появился еще один фильм в сотрудничестве с Эйзенштейном, чей монтажный стиль мог повлиять на новаторскую смену почти не связанных между собой сцен в “Войне и мире”. Эйзенштейн получил непростое задание снять фильм в нескольких частях о жизни царя Ивана IV Грозного. Изготовь Эйзенштейн идеалистическое жизнеописание царя – это была бы апология Террора, если бы он предложил “жизненный” портрет – это оскорбило бы вождя. Режиссер пошел на компромисс, сделав первую серию более хвалебной, а вторую – более критической. Точно так же и музыка Прокофьева отвечала обоим требованиям. Разящая главная тема – четыре валторны и две трубы в си-бемоль мажоре, по которому скользит соль-бемоль мажор низких медных, – создает вокруг царя ореол мрачной

славы, своего рода величественную гармонию. Но музыка из сцены оргии во второй части, где опричники показаны погрязшими в крови и пьянстве, язвительна – ухающая туба представляет приспешников Грозного скорее смешными, чем страшными. Реакция Сталина была предсказуемой. Первая серия получила Сталинскую премию, вторая не вышла на экраны. Посмотрев вторую серию, Сталин сказал: “Иван Грозный был очень жестоким. Показывать, что он был жестоким, можно, но нужно показать, почему необходимо быть жестоким”.

У Прокофьева не было подобных проблем, когда он работал над инструментальными произведениями, по крайней мере какое-то время. Три страстные фортепианные сонаты – Шестая, Седьмая и Восьмая – получили похвалы за воспевание советского подвига, хотя Прокофьев и начал их писать в 1939 году. Подобно этому его Пятая симфония превозносилась как “военная”, хотя по сравнению с “Ленинградской” ей недоставало программности. Это была первая попытка Прокофьева создать масштабное, бетховенское высказывание – предыдущие симфонии были больше похожи на оркестровые сюиты. Вот как выстроена Пятая Прокофьева: размеренная, угрюмая первая часть, здесь содержится намек на мощные силы, готовые прийти в движение; легкое язвительное *Scerzo*; затем медленная часть в траурных тонах и быстрый, с налетом милитаризма, финал. Как и в случае с Пятой Шостаковича, в конце повисает вопрос. Последняя часть названа *Allegro giocoso*, и, кажется, она должна привести к веселому, игривому завершению. Тем не менее в коде берет верх пронзительная диссонансная, как будто механическая музыка, напоминая о странной, “дьявольской” манере юного Прокофьева. За одиннадцать тактов до конца возникает неожиданное *diminuendo*, за которым следует такой звук, будто скрежещут шестеренки. Возможно, этот пассаж должен был отразить представление Сталина о советских людях как о винтиках в гигантской великой машине, но этот ледяной победный нарратив – скорее показной.

Пятая симфония была моментом наибольшего триумфа Прокофьева как советского композитора. Он сам дирижировал премьерой 13 января 1945 года в Большом зале московской консерватории. Как и в случае с ленинградской премьерой Седьмой Шостаковича, сначала зал потряс залп орудий, но теперь это был победный салют: Красная армия в Польше форсировала Вислу. Святослав Рихтер, который был в зале, наслаждался сиянием композиторской славы: “Когда Прокофьев встал, казалось, свет лился прямо на него и откуда-то сверху. Он стоял как монумент на пьедестале”. Позже в том же месяце у

Прокофьева случился приступ головокружения, он упал и получил серьезное сотрясение мозга. От его последствий он полностью не избавился. Началась последняя череда неудач.

Дело Жданова

“Чудесное место, – писал американский журналист Харрисон Солсбери в 1954 году, когда посетил Шостаковича на его даче в Болшево. – Здесь большой сад, есть место для игры в волейбол, а в Клязьме можно купаться”. Впервые Шостакович получил дачу в 1946 году. Тогда же ему выделили новую пятикомнатную квартиру в Москве, в ней было сразу три фортепиано – два для композитора и одно для его сына. Шостакович быстро написал благодарственное письмо Сталину: “Все это меня чрезвычайно обрадовало. Прошу вас принять мою самую сердечную благодарность за внимание и заботу. Желаю вам счастья, здоровья и многих лет жизни на благо нашей любимой Родины, нашего великого народа”.

После “Ленинградской” Шостакович восстановил свой статус главного композитора СССР. Один одобряющий знак сверху поступил в 1943 году, когда Шостакович и Арам Хачатурян вместе подали вариант нового советского гимна на конкурс, за которым следил лично Сталин. Хотя он и не победил, Шостакович получил самую большую денежную премию. Он был награжден орденом Ленина, стал депутатом Верховного Совета РСФСР, главой ленинградских композиторов, служил в комитете по Сталинским премиям, был советником министерства кинематографии и, что особенно важно, возглавил класс композиции, который раньше вел Максимилиан Штейнберг в Ленинградской консерватории. Таким образом, он занял кафедру, на которой когда-то стоял учитель Стравинского Римский-Корсаков.

Послышались новые раскаты грома. Рядовые члены Союза композиторов, особенно бывшие члены пролетарских группировок, завидовали дачам, премиям, должностям, беспроцентным кредитам, дополнительным автомобилям и другим привилегиям, которые раздавала друг другу композиторская элита. В то же время в советском искусстве обрела силу новая волна репрессий: началась кампания против “чистого искусства”, “формалистических” и “индивидуалистских” тенденций в творчестве Ахматовой и Зощенко.

На протяжении 1946 и 1947 годов независимо мыслящие советские композиторы подвергались резкой критике, и Шостакович не был от нее защищен. Он уже немного утратил

чувство реальности – его Восьмая симфония (1943) потрясла некоторых слушателей необыкновенной мрачностью и чувством горя. Официоз ждал от него реакции на победу в войне – величественной “победной симфонии”, насыщенной хорами и солистами, подобно Девятой Бетховена. Шостакович пообещал и в последнюю военную зиму начал писать первую часть, но по неизвестным причинам прервал работу. Вместо этого он создал подобие анти-Девятой, одновременно сатирическую и меланхолическую сюиту в пяти частях, которая после премьеры ноябре 1945 года вызвала жаркие дебаты. Как предположил в следующем году один критик, Шостакович отпустил амбициозные задачи в отпуск.

Прокофьев тоже попал под пристальное наблюдение. 11 октября 1947 года, ровно через 30 лет после того, как Центральный комитет партии большевиков принял решение свергнуть Временное правительство Керенского, состоялась премьера Шестой симфонии. Она не получила одобрения, как предполагалось. Как и в предыдущей симфонии композитора, в финале происходит какой-то сбой. Эта часть начинается обманчиво весело, очень быстро, с водевильными песенками. Но вступает медь с маршевой музыкой в духе Соузы, изобилующей пронзительными звуками *piccolo*. Раздается скрежещущий, механический шум, и жизнерадостная атмосфера исчезает в медленной процессии диссонансных аккордов и отвратительно ревущих увеличенных трезвучий. Этот откровенно трагический финал был уместной прелюдией к тому, что вскоре произошло.

Второй кошмар начался 5 января 1948 года с еще одного похода в оперу. На этот раз Сталин и другие члены ЦК пришли в Большой на “Великую дружбу”, оперу о послереволюционном Кавказе ничем не примечательного композитора Вано Мурадели. Членам ЦК снова не понравилось, и у неудовольствия нашлось множество причин: что-то не так с политическими взглядами народов Северного Кавказа, что-то не так с использованием народных танцев. Но это все был лишь предлог. Мурадели был выбран потому, что он мог публично унижаться и перенести обвинения на более серьезные цели – боссов Союза композиторов, которые, потакая своим интересам, потребляли огромные ресурсы.

Движущей силой кампании был Андрей Жданов, руководитель ленинградских коммунистов, который поднялся до уровня второго человека после Сталина. Его прозвали “Пианист” – за скромные способности к музицированию.

В середине января Жданов созвал композиторов в Центральный комитет на трехдневную конференцию. Он

критиковал злосчастную оперу Мурадели, цитировал передовицу “Правды” 1936 года и заявил, что “сумбур вместо музыки” жив и здоров. Несколько послушных были готовы сказать формализму нет. “8-я, 9-я, 7-я симфонии Шостаковича будто бы за границей рассматриваются как гениальные произведения. Но давайте спросим, кем рассматриваются?” – сказал композитор-песенник Владимир Захаров. Тихон Хренников, композитор небольшого музыкального и большого политического таланта, выступил с тщательно отмеренной критикой Шостаковича, направленной не столько на самого композитора, сколько на его культ. Хренников сказал: “Ленинградская” подается как сочинение настоящего гения, по сравнению с которым Бетховен щенок”.

Несколько композиторов не побоялись ответить. “Вы не понимаете, о чем говорите, – прервал выступление Захарова один из композиторов. Протестовал Лев Книппер. – Вы не можете все грести под одну гребенку”. Виссарион Шебалин предупредил, что огульные обвинения в какофонии создают атмосферу паники, в которой “услужливые идиоты… могут принести беду”.

Говорят, Прокофьев пришел поздно и продемонстрировал пренебрежение к словам Жданова. В зависимости от того, в какую историю вы хотите поверить, он то ли громко болтал с соседом, то ли заснул, то ли вступил в спор с высокопоставленным чиновником, который обвинил Прокофьева в недостатке внимания. Это все могут быть апокрифы, за десятилетия вокруг советских композиторов накопилось множество слухов, и музыковеды до сих пор пытаются понять, где же правда. Очевидно лишь, что Прокофьев не отнесся к собранию как к возможности извиниться или оправдаться.

Шостакович проглотил гордость. Хоть он и жаловался на самую резкую критику (“товарищ Захаров не очень хорошо подумал, что сказать о советских симфониях”), он выбрал самоуничижительный тон, признав, что некоторые его сочинения имеют недостатки. Вероятно, сработали старые страхи: ситуация вызвала в памяти конец 1930-х, когда исчезло столько близких ему людей. Еще одна смерть привлекла его внимание. В последний день совещания он узнал о неожиданной гибели актера Соломона Михоэлса, основателя Московского еврейского театра, убитого по распоряжению Сталина. Шостакович прямо со Старой площади отправился домой к Михоэлсу. Он сказал: “Я ему завидую”.

10 февраля 1948 года Политбюро ЦК ВКП(б) издал то, что потом назвали “историческим постановлением”. Через четыре дня 42 работы формалистов, включая Шестую, Восьмую и Девятую симфонии Шостаковича, Шестую и Восьмую сонаты Прокофьева и

злосчастную Первую симфонию Попова, запретили. За совещанием последовала еще одна конференция – совещание композиторов и музыковедов Москвы, на которой Хренников выступил с речью, осуждавшей все главные сочинения первой половины XX века. На этот раз Прокофьев сказался больным и прислал как будто покаянное письмо, неискренность которого была многим, включая Шостаковича, очевидной. Прокофьев поздравлял идеологов советской эстетики с разработкой концепции музыкальной простоты, к чему он пришел самостоятельно, даже если "невольно" сошел со своего пути и случайно потворствовал "маньеризму" и атональности.

За фасадом невозмутимости скрывался разрушенный дух. Несмотря на годы усилий, Прокофьев не смог добиться полного исполнения своего шедевра "Война и мир". Первая часть была поставлена в Ленинграде в 1946-м, вторую на следующий год отменили после генеральной репетиции, либретто обвинили в исторических неточностях. Прокофьев сказал коллеге: "Я готов принять провал любого моего сочинения, но если бы вы только знали, как я хочу, чтобы "Война и мир" увидела свет!" Прокофьев так и не стал свидетелем исполнения всей оперы.

За "историческим декретом" последовали и другие плохие новости. 11 февраля, на следующий день после опубликования декрета, от инфаркта умер любимый соавтор Прокофьева Эйзенштейн. Ему было 50. А 20 февраля первая жена композитора Лина Прокофьева по сфабрикованному обвинению в шпионаже была арестована и отправлена в лагерь, где провела восемь лет. Поскольку Прокофьев только что женился на своей давней любовнице Мире Мендельсон, он мог решить, что арест Лины – это садистская манипуляция, хотя недавно раскрытые документы ясно показывают, что это было лишь чудовищным совпадением.

Поведение Шостаковича после выхода постановления было предсказуемым. Он обратился к совещанию композиторов:

> *Все постановления ЦК ВКП(б) об искусстве за последние годы, и особенно Постановление от 10 февраля 1948 года об опере "Великая дружба", указывают советским художникам на тот огромный национальный подъем, которым живет в настоящее время наша страна, наш великий советский народ.*
>
> *Некоторые советские художники, и я в том числе, стремились выразить в своих работах великий национальный подъем. Но между моими субъективными намерениями и объективными результатами оказался вопиющий разрыв.*

На отсутствие в моих сочинениях претворения народности – того великого духа, которым живет наш народ, со всей ясностью и определенностью указывает ЦК ВКП (б).

Я глубоко благодарен за это и за всю ту критику, которая содержится в Постановлении. Все указания Центрального комитета, и в частности те, которые касаются меня лично, я воспринимаю как суровую, но отеческую заботу о нас – советских художниках.

Труд, упорный, творческий, радостный труд над созданием новых произведений, которые найдут путь к сердцу советского народа, будут понятны ему и любимы им, которые будут связаны и с народным искусством, развивающимся и обогащающимся великими традициями русской классики, – вот достойный ответ на Постановление ЦК партии.

Мы знаем, что Шостакович свободно изъяснялся на советском официозном языке с его пустыми клише и оцепенелыми повторениями. Если он сам написал речь, то это жанровый шедевр столь ужасной прозы, что она вызывает комический эффект при чтении вслух. Но никто тогда не смеялся.

В апреле 1948 года коварный Хренников занял пост генерального секретаря Союза композиторов. Формалисты были приглашены покаяться на I Всесоюзном съезде композиторов. Большинство не появились – болезнь, поразившая Прокофьева в феврале, распространилась. Как сказал один из делегатов, это был “заговор молчания”. Увы, Шостакович поднялся на трибуну, чтобы произнести еще одно покаяние, которое, как он позже говорил, партийный чиновник сунул ему в руки в последний момент. После коллеги отводили глаза. По его собственным словам, “я читал это как презренный негодяй, паразит, марионетка, бумажная кукла на веревке!”. Он пронзительно кричал эту фразу и повторял ее. Борис Пастернак среди прочих был удручен соглашательством Шостаковича. Он воскликнул: “О боже, если бы они хотя бы молчали! Даже это было бы подвигом!”

Все это время Шостакович продолжал работать. В начале 1948 года он писал Первый скрипичный концерт и, приходя каждый день с сеанса музыковедческой инквизиции, возвращался к тому месту, на котором закончил накануне. Вторая часть впервые демонстрирует то, что стало его музыкальной подписью: ноты ре, ми-бемоль, до и си, в немецкой нотации – *DSCH*, или *Dmitri SCHostakowitsch*. Когда началось “дело Жданова”, композитор писал третью часть – неистово печальную

пассакалью, которая соединяется с обжигающей сольной каденцией. Однажды он показал композитору Михаилу Меерovичу место, написанное в день публикации “исторического постановления”. “И до и после скрипка играет шестнадцатые, – вспоминал Меерович. – Изменений в музыке не было видно”.

Танец смерти

16 марта 1949 года Шостакович ответил на телефонный звонок и узнал, что с ним будет говорить Сталин. Было слышно, как композитор произносит: “Спасибо, все хорошо”. Это был ответ на вопрос о здоровье. Разговор перешел на Америку. Шостакович нерешительно согласился через месяц поехать в США в составе делегации деятелей науки и культуры, но не понимал, как он может представлять советскую культуру, если его музыка запрещена дома. Он мужественно сказал об этом Сталину. “Кем запрещена?” – спросил Сталин. “Главреперткомом”, – ответил Шостакович. Сталин сказал, что это, должно быть, ошибка и ничто не мешает исполнению его музыки.

В тот же день Совет министров не только отменил запрет на “формалистов”, но и наказал Главрепертком. Документ был подписан самим Сталиным. “Вы меня очень поддерживаете”, – писал Шостакович в благодарственном письме. Он сказал одному из своих студентов, что снова может дышать.

Но Шостакович добился чувства безопасности, только пройдя через полное раздвоение личности. В своих пропагандистских сочинениях он надевал маску оптимиста, но его улыбка была неискренней. Уже в 1948 году Хренников был так впечатлен музыкой Шостаковича к фильму “Молодая гвардия”, что в годовом отчете о творчестве обвиненных в формализме отнес Шостаковича к категории “самых успешных”. (Прокофьев, в свою очередь, был осужден за свою последнюю и худшую оперу “Повесть о настоящем человеке”.) Еще более унизительно эффектной была музыка к “Падению Берлина”, который один киновед назвал “совершенным сталинистским фильмом”. Можно только гадать, что было на душе у композитора, когда он писал музыку к сцене, в которой Сталин ухаживает за деревьями в саду – образ, который, возможно, предполагал вызвать образ Бога в райском саду.

Совершив поворот к патриотическим кантатам и массовым песням, Шостакович продолжал использовать цитаты из финала Пятой симфонии. Концовка “Песни о лесах” (1949) перечисляет славные достижения Родины и Сталина: на словах “Слава мудрому Сталину” литавры выбивают кварту, а медные играют

восходящие фанфары. В “Над Родиной нашей солнце сияет” (1952) кварты литавр вступают на слове “коммунисты”. Наверняка Шостаковичу было стыдно за такие самопародии. Как пишет его ученица Галина Уствольская, после премьеры “Песни о лесах” он бросился на кровать и разрыдался.

“Другой Шостакович” был скрытной, загадочной, втайне страдающей личностью, говорившей посредством камерных произведений (12 струнных квартетов с 1948 года), фортепианной музыки (эпический цикл из 24 прелюдий и фуг) и песен. Струнный квартет стал его любимым посредником: он давал возможность писать запутанные повествования, полные почти неподвижных похоронных маршей, искаженных изображений псевдофольклорной радости, эксцентричных упражнений с жанрами и эпизодов сознательной банальности. Одну из любимых композитором манер можно назвать “танец мертвеца” – галопирующий, похожий на польку номер, одинокий персонаж которого принимает смерть с необъяснимой радостью. Такой образ появляется в стихотворении Роберта Бернса “Прощание Макферсона”, которое Шостакович положил на музыку в 1942 году в цикле “Шесть романсов на стихи британских поэтов”. Переложение 66-го сонета Шекспира подходит совсем близко к прямому комментарию о положении искусства под властью Сталина:

> И прямоту, что глупостью слывет,
> И глупость в маске мудреца, пророка,
> И вдохновения зажатый рот,
> И праведность на службе у порока[63].

Интересно, что за четыре года до вторжения нацистов немецкий писатель Лион Фейхтвангер посетил СССР и написал книгу “Москва, 1937”. Она содержит апологию расстрельных процессов, и Сталин распорядился напечатать ее в огромном количестве. В одной главе Фейхтвангер мягко критиковал советскую цензуру. Среди прочего, писал он, “была запрещена необыкновенно хорошая опера”. На полях были слова “И вдохновения зажатый рот”.

Шостакович попытался восстановиться только после смерти Сталина. Десятая симфония, написанная летом 1953 года, могла передать, как и Пятая, все, что композитор “думал и чувствовал” в эти годы. В последней части Шостакович как будто пытается говорить с самим собой, предлагая оптимистическое завершение, но восторг оказывается истерическим и вычурным. Тема *DSCH* появляется слишком часто и становится клише, надоедливым

созвучием. Витиеватые духовые и струнные звучат напоминанием о марше из “Патетической” симфонии Чайковского – еще одно упражнение мрачного автора в радости. Литавры последний раз выбивают *DSCH*, и звуки растворяются в тумане.

Музыковед Марина Сабинина связывает этот финал с описанием Шостаковичем своей речи на совещании в 1948 году, где он сравнивает себя с “бумажной куклой на нитке”. Она пишет: “Этот мотив звучит странно и механистично, безжизненно, но настойчиво, как будто композитор со страхом и отвращением увидел себя в образе куклы”. Она соотносит сцену с анекдотом о Гоголе – у писателя “была привычка долго смотреть на себя в зеркало, и, совершенно погрузившись в себя, он повторял свое собственное имя с чувством отвращения и отчужденности”. Что ж, кукла выжила и даже может радоваться подобию победы. Возможно, так себя почувствовал Шостакович, узнав о смерти Сталина.

Долгожданная новость прозвучала утром 6 марта 1953 года. Москва мгновенно погрузилась в хаос, тысячи людей толпились у Колонного зала, где было выставлено для прощания тело Сталина, несколько сотен человек погибли в давке. Это событие было настолько значительным, что “Правда” в течение пяти следующих дней не удосужилась сообщить о смерти Сергея Прокофьева. Святослав Рихтер услышал о смерти Прокофьева, возвращаясь в Москву, чтобы играть на похоронах Сталина: он был единственным пассажиром в самолете, заполненном венками.

Около тридцати человек пришли проститься с Прокофьевым. Квартету им. Бетховена было указано играть Чайковского, хотя Прокофьев никогда не любил этого композитора. Позже квартет исчез в толпе – ему нужно было играть ту же музыку для Сталина. Катафалку не разрешили подъехать к дому Прокофьева, и гроб несли на руках по улицам, запруженным толпами и танками. Когда толпа двигалась по улице Горького к Колонному залу, тело Прокофьева несли по пустой улице в противоположном направлении.

Шостакович был среди скорбящих. В последние годы он и Прокофьев стали ближе друг другу, особенно после 1948 года. Последние сочинения Прокофьева, менее жесткие по структуре, но по-прежнему пульсирующие лирической силой, завораживали Шостаковича, когда он задумывался о новых путях своей музыки. В октябре 1952 года после премьеры Седьмой симфонии Прокофьева – нежного, задумчивого прощания с миром – Шостакович отправил трогательное и неожиданно непосредственное поздравительное письмо: “Я желаю вам жить и

творить по меньшей мере еще сто лет. Когда слушаешь такие сочинения, как ваша Седьмая симфония, становится гораздо легче и радостнее жить”. Через пять месяцев его сфотографировали стоящим у гроба Прокофьева. Лицо Шостаковича было бесцветным и непроницаемым.

Глава 8
Музыка для всех

Музыка в Америке Франка Делано Рузвельта

В 1934 году Арнольд Шенберг переехал в Калифорнию, купил “форд седан” и заявил: “Меня изгнали в рай”. В начале 1940-х, когда Советский Союз, нацистская Германия и зависимые от них государства заправляли Европой от Мадрида до Варшавы, толпы культурных светил искали убежища в США, где их встречали с многозначительной иронией. Европейцы издавна изображали Америку пустыней вульгарности; культ доллара рано свел Густава Малера в могилу, по крайней мере так утверждала его вдова. Теперь, когда Европа оказалась во власти тоталитаризма, Америка неожиданно стала последней надеждой цивилизации. Импресарио и сионист Меир Вайсгаль в телеграмме австрийскому режиссеру Максу Рейнхардту выразил это следующим образом: “ЕСЛИ ВЫ НЕ НУЖНЫ ГИТЛЕРУ, ВАС ВОЗЬМУ Я”. Многие выдающиеся композиторы начала XX века – в том числе Шенберг, Стравинский, Барток, Рахманинов, Вайль, Мийо, Хиндемит, Кшенек, Эйслер – обосновались в Соединенных Штатах. Целые артистические сообщества Парижа, Берлина и бывшего Санкт-Петербурга были воссозданы в окрестностях Нью-Йорка и Лос-Анджелеса. Сама Альма Малер находилась среди эмигрантов; она бежала от немецкого вторжения во Францию, пешком перебравшись через Пиренеи вместе со своим последним мужем Францем Верфелем и в конце 1940 года поселилась на Лос-Тилос-роуд в Голливуд-Хиллс.

То, что такие в корне разные личности, как белогвардеец Стравинский и убежденный коммунист Эйслер, на время почувствовали себя в Америке как дома, было результатом правления Франка Делано Рузвельта, президента США с 1933 года до самой смерти в 1945-м. Аристократ со склонностью к популизму, Рузвельт воплощал впоследствии названное “среднекультурностью” видение американской культуры, которое заключалось в том, что демократический капитализм, работающий в полную силу, вполне можно примирить с высокой культурой европейского пошиба.

В 1915 году критик Ван Вик Брукс жаловался, что Америка находится в ловушке фальшивой дихотомии высокая культура / низкая культура, академическая педантичность / уличный сленг. Он призывал к культуре компромисса, в которой сольются

интеллектуальное содержание и способность к общению. В 1930-е “среднекультурность” превратилась в своего рода национальное развлечение: симфоническую музыку передавали по радио, литературные произведения предоставляли сюжеты для голливудских фильмов категории А, романы Томаса Манна и других эмигрантов распространялись через клубы “Книга месяца”.

Приток европейских гениев совпал с расцветом местных сочинителей. В 1837 году Ральф Уолдо Эмерсон посоветовал американским художникам и интеллектуалам не обращать внимания на муз Европы; в начале 1940-х годов XX века музы готовились к сдаче экзаменов на получение американского гражданства, а молодые американские композиторы обрели собственный голос. Аарон Копланд писал музыку, прославлявшую Дикий Запад, родео, Авраама Линкольна и мексиканские салуны. Вместе с Сэмюэлом Барбером, Роем Харрисом, Марком Блицстайном и другими коллегами, которые в большей или меньшей степени были его единомышленниками, Копланд обращался к массам при помощи радио, пластинок, кинематографа и, что удивительно, самого американского правительства. Администрация общественных работ (*Works Progress Administration*), организованная в 1935 году, запустила амбициозную программу федеральных художественных проектов, и за два с половиной года около 95 миллионов человек посетили представления Федерального музыкального проекта. Народные массы завладели искусством, которое до этого принадлежало элите.

Отсюда и возбуждение, которое испытывал Блицстайн в 1936 году, когда написал статью под названием “Пришествие массовой аудитории!” для журнала *Modern Music*: “Огромное количество людей вошло наконец в мир серьезной музыки. За это ответственны радио, звуковые фильмы, летние концерты, растущий аппетит, множество всего, а на самом деле – факт искусства и развивающийся мир. Это невозможно остановить, как невозможно остановить лавину”.

Массовая аудитория пришла, но не осталась. Не успела классическая музыка стать массовой, как перед ней возникли непреодолимые препятствия. Одно из них было политическим. Популисты типа Блицстайна поддерживали не только туманную социально-демократическую риторику “Нового курса” Рузвельта, но и полукоммунистические доктрины Народного фронта. Когда в 1938 году “Новый курс” подвергся политической критике, Рузвельт быстро пошел на попятную, позволив федеральным художественным проектам развалиться, и картинка вдруг

оказалась совсем не такой привлекательной.

Существовала и другая, более глубокая проблема реального места классической музыки в американской культуре. В каком-то смысле американцы, казалось, не верили, что европейская форма искусства может выразить их суть; для большинства Дюк Эллингтон или Бенни Гудмен были более убедительным музыкальным ответом на обращение Эмерсона к американским интеллектуалам. Тем не менее у Копланда и других представителей его поколения получилось сочинить музыку, настолько заряженную патриотическим чувством, что она звучит и сейчас. Во времена Великой депрессии и Второй мировой войны классическая музыка независимо от того, была ли она в форме бетховенских симфоний или балетов Копланда, выражала американский девиз “это наше общее дело” и демонстрировала, как индивидуальные усилия могут объединиться “в общей дисциплине”, как сказал Рузвельт в инаугурационной речи в 1933 году. Та музыка не утратила своей объединяющей силы. Всякий раз, когда американская мечта терпит катастрофическую неудачу, *Adagio* для струнных Барбера передают по радио.

Музыка на радио

В начале 1920-х три крупных технологических достижения изменили музыкальный мир. Во-первых, электрическая звукозапись позволила добиться необыкновенной живости и динамического диапазона звучания. Во-вторых, радиопередача позволила осуществлять живые трансляции музыки с побережья на побережье. В-третьих, звук пришел в кинематограф. Общим для всех этих достижений было появление микрофона, который выпустил классическую музыку из заключения в элитных концертных холлах и, как следствие, из сферы влияния городских жителей и богачей. Миллионы, которые Бетховен мечтал охватить своей “Одой к радости”, объявились в рейтингах Хупера – до 10 миллионов во время трансляций выступлений Тосканини с симфоническим оркестром *NBC* и еще больше на трансляциях из “Метрополитен-опера”.

Появление грамзаписи породило лихорадочную перезапись классического репертуара для оркестров. Леопольд Стоковский и его Филадельфийский оркестр первыми выпустили пластинку с “Пляской смерти” Сен-Санса в июле 1925 года. Тосканини не отставал и при рекламной поддержке радио и звукозаписывающего конгломерата *NBC* и *RCA* продал около 20 миллионов пластинок. Первая общенациональная радиотрансляция *NBC* состоялась в ноябре 1928 года;

транслировался концерт Нью-Йоркского симфонического оркестра под управлением Вальтера Дамроша, гениального дирижера и лектора, который стал полноправной радиозвездой. Соперничающая сеть *CBS* начала работу в 1927 году с трансляции оперы Димса Тейлора “Оруженосец короля”. Звук в кино дал работу группе композиторов, которые дополняли действия на экране оркестрами. Вопреки легенде, возглас Эла Джолсона “Погодите! Вы еще ничего не слышали!” не был первым американским опытом в звуковом кино; в 1926 году *Warner Bros.* сотворила национальную сенсацию, выпустив фильм “Дон Жуан” с бравурным, синхронизированным аккомпанементом Нью-Йоркского филармонического оркестра.

До какой-то степени радиомода на классическую музыку была продиктована американской публике сверху. Одна из причин моды была практической: студии боялись, что правительство приберет к рукам радиоиндустрию, и, передавая классическую музыку, демонстрировали готовность “служить обществу”, таким образом предотвращая угрозу. Вторая причина была культурной: управляющие радиостанциями и звукозаписывающими компаниями были от рождения склонны поддерживать классические передачи вне зависимости от того, требовала ли их публика. Многие из них были эмигрантами или первым поколением, родившимся у родителей-эмигрантов, и они считали свое право на Бетховена и Чайковского неотъемлемым. Дэвид Сарнов, один из пионеров радио, вышедший из той же русско-еврейской среды Нью-Йорка, что и Джордж Гершвин, в 1915 году заявил, что одним из достоинств “радиошарманки” является возможность для сельских жителей наслаждаться симфониями у камина. К 1921 году Сарнов стал главным управляющим Американской радиокорпорации, а пять лет спустя создал *NBC*. Все это время он настаивал на том, что радио должно стремиться к обучению и культуре. “Я рассматриваю радио как своего рода очищающий инструмент для ума, – сказал он однажды, – такой же, как ванна для тела”.

И все же, даже без подсказок директоров с радио, американцы того времени жадно искали культурного самосовершенствования, которое, как считалось, способна дать классическая музыка. Идеал “среднекультурности” должен был быть утонченным, без претенциозности, светским, но не упадочным, и классическая музыка с американским акцентом отвечала этим требованиям. Сеть *Blue* (*NBC*) могла в один день передавать матч Огайо-Индиана, а в другой – сольный концерт Лотты Леманн. Бенни Гудмен записывал и Моцарта, и свинг. Получивший классическое образование композитор Мортон Гулд был звездой передачи

Cresta Blanca Carnival, а Гарольд Шапиро переключался со свинга на неоклассические композиции. Аллан Шульман, виолончелист Симфонического оркестра *NBC*, писал “серьезную” музыку, присоединился к джазовому ансамблю *New Friends of Rhythm* (их прозвали “Пижоны Тосканини”) и выступал наставником мастера поп-аранжировок Нельсона Риддла.

Тосканини, которого Сарнов представил национальной аудитории *NBC* на Рождество 1937 года, был самой крупной радиозвездой. По окончании первого сезона *New York Times* тяжеловесно комментировала: “Вагнер, Бетховен, Бах, Сибелиус, Брамс приходят на многие отдаленные фермы и во многие простые дома”. Радиоидиллия Сарнова была претворена в жизнь.

Проблема заключалась в том, что Тосканини не мог сделать классическую музыку американской. Согласно списку фамилий из *New York Times,* репертуар маэстро состоял из произведений европейских композиторов и заканчивался там, где замолкал Сибелиус. Все время пребывания на посту главного дирижера Нью-Йоркского филармонического оркестра с 1926 по 1936 год Тосканини неделю за неделей игнорировал американскую музыку, исполнив лишь шесть американских композиций за десять лет. Он почти не выказывал интереса к живым композиторам любой национальности, не считая нескольких итальянцев, с которыми был знаком лично. На *NBC* его вкусы стали несколько шире, и небольшое число американских сочинений – Третья симфония Роя Харриса, “Мексиканский салун” Копланда, *Adagio* для струнных инструментов Барбера и “Американец в Париже” Гершвина – появлялись в его программах. Но в обычные вечера победу одерживали Бетховен и Брамс.

Два других известных дирижера, Леопольд Стоковский, который какое-то время работал содирижером Симфонического оркестра *NBC*, и Сергей Кусевицкий, руководивший Бостоноским симфоническим оркестром, относились к новым и американским произведениям с гораздо большим уважением. “Следующий Бетховен должен прийти из Колорадо”, – заявил Кусевицкий. К концу своего 25-летнего бостонского правления этот русский эмигрант сыграл 85 премьер американских произведений и 195 американских сочинений в целом. Он также заказал такие интернациональные шедевры, как “Симфония псалмов” Стравинского, Концерт для оркестра Бартока, “Питер Граймс” Бриттена и симфонию “Турангалила” Мессиана. Стоковский, который в 1920-е поддерживал Эдгара Вареза и других ультрасовременных композиторов, представил две крупные новые работы Шенберга – Концерт для скрипки и Концерт для фортепиано. Вдвоем Стоковский и Кусевицкий создали основу

репертуара середины XX века. Тем не менее у них не получилось пробудить интерес у основателей и глав корпораций, покупавших рекламное время. Поддержка, оказываемая Стоковским новой музыке, по некоторым сообщениям, насторожила глав *General Motors*, спонсировавшей Симфонический оркестр *NBC*. Несколько месяцев спустя, после премьеры Концерта для фортепиано Шенберга, было объявлено, что контракт Стоковского продлен не будет, и композиторы потеряли своего главного защитника.

Теодор Адорно и Вирджил Томсон – тот же мрачный дуэт, что пытался уничтожить Сибелиуса, – насмехались над Тосканини, музыкальными лекциями Вальтера Дамроша для детей и прочими примерами шумихи вокруг классической музыки. Их диатрибы отличались в высшей степени снобистским тоном: “Очень сомнительно, – фыркал Адорно, – что мальчишка в метро, насвистывающий под нос главную тему Первой симфонии Брамса, был на самом деле увлечен этой музыкой”, но, несмотря на это, критика “среднекультурности” иногда попадала прямо в цель. Специализирующиеся на классике компании, отмечал Томсон, ограничиваются репертуаром в 50 шедевров, потому что их проще всего продать. К тому же отсутствие поддержки нового неумолимо вело к закату классической музыки как популярного средства развлечения, так как ничто не связывало ее с современной жизнью. Почтенная форма искусства была готова превратиться в очередное мимолетное увлечение прожорливого общества потребления.

Молодой Копланд

Аарон Копланд едва ли соответствовал роли Великого Американского Композитора. Высокий, гибкий мужчина в очках, с угловатым лицом напоминал неловкого офисного клерка из жанрового голливудского фильма. Он был сыном русско-еврейских эмигрантов, он был левым, он был гомосексуалистом. Тем не менее его притязания на исчезающую мифологию Дикого Запада и фронтира были оправданны. В конце XIX века его дедушка по материнской линии Аарон Миттенталь был владельцем магазина в Далласе, недалеко от жестяной лавки В.-Р. Хинкли и оружейного магазина *Ott & Pfaffle*. Согласно семейной легенде, Миттенталь однажды нанял бандита Фрэнка Джеймса, брата знаменитого Джесси.

Копланд слышал рассказы о Диком Западе, но его детство прошло в Бруклине. Его отец руководил универмагом на углу Дин-стрит и Вашингтон авеню, семья жила над магазином. Копланд впоследствии описывал свой район как “просто

скучный” и утверждал, что не получил там никакого музыкального импульса, хотя вряд ли он мог как-то избежать влияния разнообразных популярных и классических мелодий, оживлявших Бруклин и Манхэттен на рубеже веков.

Происхождение Копланда было по воле случая очень схоже с происхождением Джорджа Гершвина. Оба родились в Бруклине, с разницей чуть больше двух лет. Оба учились музыке у человека по имени Рубин Голдмарк. В юности они часто ходили в одни и те же забегаловки. Гершвин посещал сольные концерты в универмаге Уонамейкера, и именно там в 1917 году состоялся дебют Копланда. Копланд отметил некоторые из этих совпадений в мемуарах, но утверждал, что никакой личной связи между ними не возникло: “Когда мы в конце концов встретились на какой-то вечеринке, мы не нашли что сказать друг другу”. Каждый мог завидовать превосходству другого – интеллектуальным притязаниям Копланда или богатству и славе Гершвина.

В то время как Гершвин совершенствовал свой профессионализм на задворках *Tin Pan Alley*, Копланд избрал более традиционный, европейский путь обучения. В 1921 году, в возрасте 20 лет, он посещал Американскую консерваторию в Фонтенбло, недалеко от Парижа, где погрузился в карнавал стилей 1920-х годов. Прогуливаясь по городу в первый день, он увидел афишу Шведского балета и высидел до конца на представлении абсурдистского балета Кокто “Новобрачные на Эйфелевой башне” с музыкой пяти участников “Шестерки”. За следующие три года он продемонстрировал безупречный вкус в выборе концертов, посетив премьеры “Сотворения мира” Мийо, “Свадебки” и Октета Стравинского и “Пасифик 231” Онеггера, а также парижскую премьеру “Лунного Пьеро”. В книжном магазине “Шекспир и К” он робко приблизился к Джеймсу Джойсу, чтобы задать ему вопрос о музыкальном отрывке из “Улисса”. В общем, он был в самом центре событий, хотя больше наблюдал, чем участвовал, – это его соученик Вирджил Томсон протанцевал всю ночь на “Быке на крыше”.

Учителем Копланда была Надя Буланже – органист, композитор, преподаватель, которая отполировала сочинительские таланты половины крупных американских композиторов подрастающего поколения – Копланда, Томсона, Харриса, Блицстайна и других. Через Буланже Копланд впитывал эстетику 1920-х – неприятие немецкой напыщенности, стремление к ясности и изяществу, культуру барочных и классических форм. Иначе говоря, Буланже проповедовала Евангелие от Игоря Стравинского. Если взять произведение Стравинского, такое как Октет или Симфония для духовых

инструментов, немного смягчить жестко выдержанную структуру и вставить несколько мелодий из гимнов Новой Англии или городского джаза, то получится начало таких сочинений Копланда, как “Билли Кид” или “Весна в Аппалачах”. Весь его стиль прячется в “Пасторали” из “Истории солдата”.

В 1923 году Буланже оказала Копланду огромную услугу, представив его Кусевицкому, который, как она слышала, в следующем сезоне должен был стать руководителем Бостонского симфонического оркестра. Прослушав, как Копланд отбарабанил на пианино свой *Cortège macabre* (в тот момент в комнате также находился Прокофьев), Кусевицкий предложил ему написать произведение для органа и оркестра с Буланже в роли солистки. Вальтер Дамрош также предложил молодому композитору место в концертах с Нью-Йоркским симфоническим оркестром. Таким образом, исполнение Симфонии для органа и оркестра Копланда было запланировано сразу в Бостоне и Нью-Йорке – сенсационный дебют для 24-летнего композитора. Симфония начинается в атмосфере всеобъемлющей загадочности с мелодичной, двойственной темы флейты, разворачивающейся на фоне альтов. Весь финал пронизан действием, движением, танцем, солирующий инструмент звучит уже не как глас Божий, но как ярмарочный орган. Путешествие от ночной медитации к коллективному празднику напоминает американские пасторали Айвза, но Копланд осуществляет свой замысел с ясностью и экономностью, которые делают честь его французскому образованию.

Копланд обладал необычной склонностью к низкому искусству организации и рекламы. Он признавал, что композиторы вряд ли добьются массового успеха, если не объединятся по примеру “Шестерки” в Париже. “Дни американского композитора-беспризорника закончились”, – писал он в 1926 году. Такие заявления уже звучали раньше, но Копланд приблизил их к реальности. Он помог Кусевицкому создать эпохальную американскую программу в Бостоне и стал центральной фигурой Лиги композиторов, сформированной в качестве альтернативы модернистскому и расистскому Интернациональному союзу композиторов. (Карл Раггльз немедленно обозвал Лигу “грязной кучкой джуллиардовских евреев”.) С Роджером Сешнзом, еще одним музыкальным энтузиастом из Бруклина, он организовал совместные концерты, которые стали попыткой преодолеть расхождения между модернистами и популистами. Дух товарищества и безрассудства властвовал среди молодых американских композиторов. Вирджил Томсон впоследствии называл эту группу “боевой единицей”

Копланда.

Копланд приобрел скандальную известность двумя композициями, написанными под влиянием джаза, – “Музыкой для театра” (1925) и Концертом для фортепиано (1926). Хотя его понимание джаза было не многим глубже того, что имелось у его парижских современников (“Он начался, я полагаю, со скучного тамтама какого-нибудь негра в Африке”, – писал композитор), ему удалось ощутимо встряхнуть американскую концертную музыку. Пронзительные блюзовые риффы его Концерта для фортепиано указали дорогу “Вестсайдской истории” Леонарда Бернстайна, а кульминационная тема “Бурлеска” из “Музыки для театра” звучит как *Ol’ Man River* Джерома Керна, написанная двумя годами позднее. По замечанию биографа Копланда Говарда Поллака, пикантный намек на стриптиз в названии слышен и в бурлящей, развязной оркестровке.

“Освоив” джаз, Копланд двинулся в сторону диссонансного высокого модерна. Его “Вариации для фортепиано” (1930) представляют собой целостный шедевр, превосходящий ультрамодерновых Вареза и Раггльза в жесткости нападения. В основе “Вариаций” лежит размашистый мотив из четырех нот – ми, до, ре-диез, до-диез октавой выше, – который Копланд, возможно, извлек из медленной части Октета Стравинского. Эта тема подчинена строгому ряду преобразований, которые иногда приближаются к додекафоническому методу. К финалу музыка идет в тональном направлении: главные трезвучия ля мажор и ми мажор звенят на высоких частотах, хотя резкие диссонансы тоже присутствуют. Новая американская гармония, дерзкая и блюзовая, вырастает из первобытного хаоса.

Ранние работы Копланда были с восторгом встречены прогрессивными критиками. Пол Розенфелд, боготворивший Вареза, называл их “резкими и торжественными, как изречения погруженных в раздумья раввинов”. Но погружением в раздумья нельзя было оплачивать счета. В 1938 году, как сообщает Поллак, на счете композитора было 6 долларов 93 цента, и он задавался вопросом, стоит ли ему искать убежища в академизме. Он продолжал бороться с ощущением духовной пустоты и социальной бесполезности. “Я мог бы принуждать себя, – писал он в дневнике, размышляя о возможности напиться. – Я постоянно боюсь, думая, будто знаю себя, т. е. целиком нормального себя, что я ограничиваю те скрытые возможности, которые у меня могут быть”. В рождественский день 1930 года он написал: “Как можно обогатить свой жизненный опыт? Эта проблема глубоко меня интересует. Помогла бы недельная работа посудомойкой или тюремный срок? Или метод Гурджиева?”

Вскоре Копланд найдет ответ на эти животрепещущие вопросы: его духовное погружение, его пьяные приключения примут форму левацкой политики.

Музыка Народного фронта

24 октября 1929 года с Уолл стрит сообщили об убытках в 9 миллиардов долларов за несколько часов – так началась Великая депрессия. Экономический коллапс пошатнул городскую элиту Америки, но не шокировал фермеров и сельскохозяйственных работников, оставшихся без позолоты в “позолоченный век” и без бури в “бурные двадцатые”.

Большинство сельских американцев по-прежнему были частью аграрного общества, живя по большей части без электричества и водопровода. В последние годы XIX века недовольство власть имущими породило Народную, или Популистскую, партию, в которой смешались утопический социализм с религиозным возрождением и старомодной демагогией. Популизм стал первым эффективным прогрессивным движением в американской политике, несмотря на то что так и не получил распространения на национальном уровне. Ключевым в риторике популистов было сращение центральной части государства с Диким Западом, где, как считалось, подлинный американский дух сопротивлялся вторжению промышленного капитализма. Популизм стал частью массовой культуры с началом Великой депрессии, изменив лексикон городских интеллектуалов и политиков-демократов. Рузвельт в своей первой инаугурационной речи имитировал популистский жаргон, когда порицал “деятельность бессовестных менял” и требовал “наделить землей тех, кто лучше всех готов ее использовать”.

Согласно опросам, четверть американцев хотели иметь социалистическое правительство и еще четверть “непредвзято” относились к такой возможности. Эта статистика подала Москве идею, что Америка созрела. Уильям Фостер и Джеймс Форд участвовали в президентских выборах 1932 года как первые серьезные кандидаты от коммунистической партии. Форд стал также первым афроамериканцем, чье имя появилось в президентском бюллетене, так как Коминтерн решил, что негры могут сыграть важную роль в общем деле. Многие представители гарлемского ренессанса, включая Дюка Эллингтона, в большей или меньшей степени связывали себя с коммунизмом. Но в 1932 году коммунисты получили мало голосов, для Америки Рузвельт был уже достаточно радикален.

В середине 1930-х из Москвы пришла новая директива:

западные коммунисты должны наладить отношения с другими левыми группами, чтобы добиться более глубокого проникновения во властные структуры. Из этой директивы возник Народный фронт, который объединил левые партии вокруг ограниченного набора профсоюзных, антифашистских и антирасистских позиций. Американская коммунистическая партия под предводительством Эрла Браудера взяла на вооружение лозунг “Коммунизм – это американизм XX века”. Такие формулировки очаровывали наиболее спокойных участников коалиции Народного фронта – тех, кто представлял себе скорее постепенное взаимопроникновение советских и американских ценностей, чем свержение правительства. Майкл Деннинг в своей книге “Культурный фронт” доказывает, что участники Народного фронта и их советские товарищи манипулировали друг другом в равной степени. Американцы пользовались интеллектуальными ресурсами СССР и их финансами, преследуя при этом собственные интересы.

Однако Народный фронт был закрытым мирком фанатиков, преданно воспроизводя худшее из советского образа мыслей. Идеологи поощряли конформизм и препятствовали нонконформизму, даже если это означало обличение вчерашнего конформизма как нонконформизма и наоборот. Большинство американских коммунистов отказывались признавать жестокость сталинского режима, даже если ее свидетельства подсовывали им под нос. После того как в 1936 году был подвергнут остракизму Шостакович, журналист *New Masses* Джошуа Куниц процитировал успокаивающие слова молодого коммуниста: “Не беспокойтесь. Не будет крови, тюрьмы, краха и тьмы. Товарищи, которые того заслуживают, будут подвергнуты критике. И все”. (Куниц донес эти объяснения до ньюйоркцев в мае 1936 года на лекции “Правда о Шостаковиче”, за которой последовали фуршет и танцы.) Другие знали о репрессиях, но предпочли просто принять их. В 1933 году *New Masses* предложила читателям задать себе зловещий вопрос: “Основываясь не на моих словах или мыслях, но на ежедневных делах, дали бы мне рабочие, лидеры будущего американо-советского правительства, ответственную должность или послали бы меня в концлагерь для классовых врагов?” В своем самом пугающем виде американский коммунизм демонстрировал своего рода готовность к саморепрессиям.

Ответственным за координацию интернациональной коммунистической деятельности в области музыки был Ганс Эйслер. *Daily Worker* провозгласил этого берлинского смутьяна донацистских времен “главным революционным композитором… горячо любимым народными массами всех стран”. В роли

председателя Интернационального музыкального бюро Коминтерна Эйслер дважды посещал Америку в 1935 году и читал лекции в Нью-Йорке, в Новой школе социальных исследований и в мэрии. Последнее выступление потрясло местных композиторов, в том числе Копланда и Блицстайна. Эйслер заявил, что современные композиторы стали роскошными инструментами капиталистической системы – “наркодилерами”, и если они хотят вырваться из своей темницы, они должны взять на себя новые социальные функции. Композиторам было сказано оставить чисто инструментальную музыку ради более “полезных” форм – рабочих песен и хоров, театральных произведений, критикующих социальную систему. В другой лекции Эйслер прямо заявил, что “современный композитор должен превратиться из паразита в бойца”.

Чарлз Сигер и его жена Рут Кроуфорд, два типичных левых композитора, так боялись впасть в грех формализма, что почти совсем запретили себе писать музыку. Сигер, происходивший из старой семьи из Новой Англии, начинал как модернист в стиле Айвза и сформулировал метод “диссонансного контрапункта”, который был широко распространен среди молодых ультрамодерновых композиторов. Его лучшей ученицей была Кроуфорд, девушка из Чикаго, которая начала учиться у него в конце 1929-го и вскоре влюбилась в него. Эта честная, самоотверженная женщина написала впоследствии несколько самых по-византийски усложненных произведений своего времени. В “Струнном квартете” (1931) высота звука, ритм, продолжительность звучания, динамика предвосхищают авангардную музыку послевоенного периода; в “Хорале 3” женский хор разделен на 12 партий, каждой присвоена отдельная хроматическая нота в вариативной полиритмической организации целого. Даже позволяя себе удовольствие заниматься такими экспериментами, Кроуфорд придавала ясную нарративную форму своему материалу. Медленная часть “Квартета” разворачивается как непрерывная волна звука, и ее сложность скрыта под мягко переливающейся поверхностью.

Рут и Чарлз поженились в 1932 году и приблизительно в это же время подпали под влияние коммунистической идеологии. Чарльз помог основать новую организацию, Композиторский коллектив (*Composers’ Collective*), вел колонку в *Daily Worker* и написал песню “Ленин! Кто этот парень” (*Lenin! Who’s That Guy*). Но самым важным было то, что он предпринял попытку собрать американские народные песни, объединившись с Джоном и Алексом Ломаксами, отцом и сыном, которые уже собирали и записывали традиционную музыку на Юге и Западе.

Джудит Тик, автор биографии Рут Кроуфорд, трогательно описывает стадии, через которые прошла Рут, теряя желание творить. Какое-то время она работала над вторым квартетом, в котором должны были соединиться современные техники и народные источники в “сочетании простоты и сложности”, но этот квартет никогда не был написан. Ее уверенность в себе подорвала пещерная вера ее мужа в то, что “женщина не способна писать симфонии”, и она посвятила себя тщательному переложению народных песен. Ее труд опубликован в двух антологиях Ломакса – “Наша поющая страна” (*Our Singing Country*) и “Народная песня США” (*Folk Song USA*), которые стали библиями послевоенного возрождения народной песни (одним из его лидеров был Пит, пасынок Рут). Только после войны к ней вернулся интерес к сочинению музыки, и в 1952 году она закончила “Сюиту для духового квинтета”. Но в следующем году она умерла от рака. Так закончилась карьера одной из самых значительных женщин-композиторов первой половины XX века.

Копланд склонялся к левой идеологии с тех пор, когда он играл на фортепиано в финском Социалистическом союзе. Во время путешествий в Европу в 1927 и 1929 годах он познакомился с *Mahagonny Songspiel* и “Трехгрошовой оперой” и задумался, как композитор может объединить социальную критику и обращение к широкой аудитории. Позже, в 1930 и 1931 годах, он посещал собрания “Группового театра” Гарольда Клурмана, регулярными соавторами которого выступали такие выдающиеся театральные деятели, как Клиффорд Одетс, Максвелл Андерсон, Ли Страсберг, Стелла Адлер и Элиа Казан.

Копланд, который был соседом Клурмана по комнате в Париже, стал стойким приверженцем “Группового театра”: он искал помещения для собраний, определял потенциальных спонсоров, предлагал финансовую помощь из своих собственных, почти пустых карманов.

В “Групповом театре” была своя коммунистическая ячейка, но большинство членов проекта воспринимали его с точки зрения эстетики – как попытку нивелировать бегство интеллектуалов от общества. Одетс, который добился успеха в 1935 году со своей пьесой в защиту профсоюзов “В ожидании Лефти”, был одержим фигурой Бетховена, который олицетворял для него не только триумф гения, но и трагедию изоляции. “[Бетховен] был первым великим индивидуалистом в искусстве, – писал Одетс. – Сейчас мы сцепились в мертвой хватке с нашими индивидуальностями и снова возвращаемся к социальным проблемам. Называйте это коммунизмом, называйте это “Групповым театром”, называйте это фермерской жизнью, но художники снова возвращаются к

истинным корням, к первоосновам”.

Политические темы проникают в произведения Копланда в начале и середине 1930-х. В балете “Слушайте меня, слушайте меня!” использована искаженная версия *The Star-Spangled Banner*, чтобы передать, по словам самого Копланда, “коррупцию правовой системы и суда”. Клурман, вполне вероятно, воспринимал оркестровую пьесу “Утверждения” как портрет Америки времен Великой депрессии, с напоминающим Шостаковича *Scerzo* (*Jingo*), высмеивающим пустой шовинизм “бурных двадцатых”. Часть “Догматическая” цитирует “Вариации для фортепиано”, выкрикивая основную тему, как если бы она была лозунгом для демонстрации. Приблизительно в это время Чарлз Сигер заметил, что переехал из “башни из слоновой кости поближе к пролетариату”. Во время поездки в Миннесоту летом 1934 года Копланд вошел в пролетарскую среду, выступив на настоящем политическом съезде Коммунистической партии США. Так он описывал это в письме другу:

> *Мы познакомились с фермерами-коммунистами из этих мест, посетили круглосуточное собрание избирательной кампании коммунистического подразделения, разделили с ними пикник-ужин, и я произнес свою первую политическую речь! Если они казались мне странными, то не менее странным для них был я. Многие из них видели “интеллектуала” впервые в жизни. Понимаешь, меня постепенно затягивало в политическую борьбу вместе с крестьянством! Жаль, что ты не видел их – настоящее третье сословие, тот самый тип, что делает революцию… Когда С. К. Дэвис, коммунистический кандидат в правительство Миннесоты, приехал в город и произнес речь в городском парке, фермеры попросили и меня сказать речь перед толпой. Одно дело думать о революции и говорить о ней со своими друзьями, но проповедовать ее на улицах – ВО ВЕСЬ ГОЛОС, – что ж, я произнес свою речь (Виктор считает, что хорошую), и я, возможно, никогда не буду прежним.*

В этой истории есть доля выдумки. Это – экстравагантное воплощение в жизнь идеи Копланда о “возвращении в реальность” посредством мытья посуды. От наставлений крестьянству разит городской снисходительностью. И все же Копланд вышел из этих политических игрищ переполненным замыслами.

Ключевыми в трансформации Копланда стали его

приключения к югу от границы, в Мексике. Впервые он отправился туда по приглашению мексиканского композитора Карлоса Чавеса в 1932 году и был признателен за преклонение Чавеса и других. “Наконец-то я нашел страну, в которой я так же популярен, как Гершвин!” – писал он Кусевицким. Национальную революционную партию, находившуюся у власти, сложно было назвать образцом демократической мысли, но ее культурные подразделения действительно продвигали программу “искусство в массы” по типу проектов Кестенберга в Берлине и Луначарского в России. Хосе Васконселос, мексиканский министр образования с 1921 по 1924 год, призвал Диего Риверу и других мексиканских художников создавать фрески с изображениями рабочих, крестьян и других реальных персонажей. Музыкальными аналогами художников были твердо дисциплинированный Чавес, в основе лаконичных ладовых мелодий которого лежала народная музыка американских индейцев, и его менее организованный коллега Сильвестре Ревуэльтас, который пал жертвой алкоголя в процессе овладения мастерством. Произведение Ревуэльтаса “Ночь Майя” (1939), задуманное сначала как музыка к фильму, обрело вторую жизнь в форме симфонического полотна в духе Малера, двигаясь от целенаправленно кичевых танцевальных моментов к фрагментам откровенно романтических ламентаций и дальше к пугающей вакханалии майя с побочным эффектом полиритмической неразберихи.

Возбужденный мексиканской сценой, Копланд начал набрасывать симфоническую поэму “Мексиканский салун”, которая шесть лет спустя принесла ему долгожданную популярность. “Салун” с избытком наполнен мексиканскими мелодиями и ритмами. В то же время он сохраняет риторическую напористость ранних модернистских произведений композитора. По замечанию Майкла Тилсона Томаса, живые, подпрыгивающие фразы в начале “Мексиканского салуна” напоминают пассажи из “Вариаций для фортепиано”. Так же как ораторские четвертные заявления тромбонов и валторн на последних страницах вызывают в памяти неровные фанфары, начинающие “Симфоническую оду” конца 1920-х. Такие приемы служат для остранения фольклорного материала, для изъятия его из сферы перетасованных клише. Как пишет историк Элизабет Крист, “Салун” – это утопическая попытка синтеза до– и постиндустриальных культур, “сельских жителей и городского пролетариата”. Крист добавляет, что, когда музыка отделена от своего политического контекста, она скатывается к упрощенному упражнению в музыкальной экзотике, и именно так она звучит на поп-концертах.

Вернувшись в Нью-Йорк, Копланд медленно подбирался к более прямым формам музыкальной активности. Он держался рядом с Композиторским коллективом и пробовал себя в музыке “для рабочих” в стиле Ганса Эйслера. В 1934 году, откликнувшись на конкурс, устроенный *New Masses*, он положил на музыку стихотворение Альфреда Хэйеса “На улицы Первого мая”, в котором были следующие строки: “Качайте башни мидтауна, разрушьте покой центра”[64]. *The Daily Worker Chorus* исполнил песню на второй американской Музыкальной рабочей олимпиаде вместе с Симфониеттой Пьера Дегейтера и оркестром из балалаек и мандолин. Олимпиада была устроена Американским филиалом Интернационального музыкального бюро, организации Эйслера.

Дальше этого Копланд не пошел. Он не вступил в коммунистическую партию и посоветовал своему молодому коллеге Дэвиду Даймонду последовать его примеру. Он отрицал идею о том, что хороший левый американский композитор должен быть “простым, скромным человеком”, как выразился Сигер, аккомпанируя себе на банджо. В статье для выпускаемого на деньги коммунистов *Music Vanguard* Копланд писал, что его интересы лежат в области поисков ясного коммуникативного музыкального стиля, а не в передаче политического содержания: “Те молодые люди, которые еще несколько лет назад писали музыку, полную мировой скорби Шенберга, теперь понимают, что они всего лишь выражали свое собственное недовольство, и небольшая аудитория, которая есть у музыки Шенберга, никогда не примет их музыку. Пусть эти молодые люди скажут себе наконец: “Хватит Шенберга!” У последнего лозунга не было шансов захватить умы рабочих всего мира. Копланд вел публичную беседу с самим собой, и, что характерно, его заигрывания с радикалами закончились, когда он нашел тот стиль и богатый жизненный опыт, которые искал.

Первая часть балета “Билли Кид” называется “Открытая прерия” – эта фраза стала синонимом популистского, или американского, стиля Копланда. Звуки деревянных духовых резкими рублеными параллельными квинтами разрезают опустошенное музыкальное пространство, вызывая в воображении караван фургонов, двигающийся по бескрайней пыльной долине Запада. Тем не менее музыка явно пришла из парижского Стравинского. Причитающие звуки пронзительных кларнетов и гобоя, как и фольклорные мелизмы, добавленные позднее, повторяют “Вешние хороводы” из “Весны священной”. Копланд с удовольствием отмечал, что “Открытая прерия” (*The Open Prairie*, или, как он писал в начале, *The Open Prairee)*, была создана в квартире на рю де Ренн. В самом деле в этих звуках, по сути, нет

ничего американского; они бы вполне подошли для описания английской сельской местности или русских степей. И все же они создают иллюзию большого пространства – неважно, американского или нет. Потом обильные вкрапления ковбойских мелодий – *Great Granddad, Whoopee Ti Yi Yo, Git Along Little Doggies, The Old Chisholm Train* и т. д. – не оставляют сомнений в верности ассоциаций с Диким Западом.

“Билли Кид” чтит память легендарного бандита Уильяма Бонни, который, по слухам, крал у богатых, дружил с бедными, очаровывал дам и убил 21 человека. Эрл Браудер, глава Коммунистической партии, любил представлять Америку революционного периода как своего рода протосоциалистическую утопию, подобным же образом первые страницы “Билли Кида” показывают Америку до грехопадения, до потери невинности под властью капитализма. Ковбойские мелодии впервые слышны в разладе полиритмии: Запад Копланда звучит так же, как и его Мексика. И все же этому Эдему в прерии угрожает движение на Запад возводящих города поселенцев, чьи грандиозные замыслы уже слышны в дерзкой кульминации вводного “псалма”. Хореограф Юджин Лоринг выбрал в качестве основы для либретто полумифическую летопись чикагского журналиста Уолтера Нобла Бернса, который описывал Билли добросердечным преступником, восставшим против безжалостных капиталистических ценностей. Первая глава книги Бернса сравнивает исчезнувший мир Билли с современной Америкой, покрытой асфальтом. Копланд намекает на асфальтирование Запада в конце своего балета; после того как Билли погибает от руки Пэта Гарретта, поступь пионеров становится силой, сокрушающей все на своем пути, – на три четверти, подчеркнутые цимбалами и большим барабаном. Новый тональный центр ми мажор сталкивается с остатками начального героического ми-бемоль мажора. Небоскребы возникают в прерии, их ясные очертания блестят на солнце.

Левые политические взгляды присутствуют и в других работах Копланда того периода – опера “Второй ураган”, которая учит брехтовской добродетели молчаливого согласия с общим благом (хотя и без пугающего догматизма); написанная по заказу *CBS* “Музыка для радио: Сага прерии”, написанная по заказу *CBS*, которая, возможно, содержит скрытый намек на мальчиков Скоттсборо (девять темнокожих подростков, посаженных в тюрьму в 1931 году по необоснованному обвинению в изнасиловании); берущий за сердце “Портрет Линкольна”, создающий из цитат речей Линкольна расплывчато социалистический комментарий (“Я не хотел бы быть рабом и не

хотел бы быть рабовладельцем”). Но подразумеваемый в этих произведениях радикализм никогда не выходит на поверхность. По этой причине на протяжении многих лет их присваивали самые разные политические и аполитичные партии. Бессчетное число фильмов, ТВ-рекламы, новостных передач и предвыборных роликов использовали музыку Копланда или в его стиле, чтобы показать праведность, присущую жизни в маленьком городе, – пожилые пары на верандах, мальчики-разносчики газет на велосипедах, фермеры, облокотившиеся на ограды, и т. д. К президентским выборам 1984 года копландовская мелодия открытой прерии стала такой универсальной, что ее кичевая версия была использована даже в предвыборных роликах “Утро в Америке” Рональда Рейгана.

Копланда, возможно, никогда не волновало, правильно или неправильно используют его музыку, хотя он мог получить удовольствие от иронии ситуации: левый гомосексуалист русско-еврейского происхождения предоставляет музыку для Республиканской партии. Он был скорее прагматиком, чем радикалом, поэтому хотел говорить со всей страной – даже за счет ослабления собственных идей. В этом смысле он был прекрасным музыкальным двойником 32-го президента США.

Музыка “Нового курса”

Культура не занимала важного места в приоритетах Франклина Делано Рузвельта. На музыку он почти не обращал внимания. В тех случаях, когда президент оказывал поддержку искусству, он делал это с видом аристократа, выполняющего свои обязанности. Как писал Ричард Маккинзи, “Рузвельт был готов проявить великодушие и поддержать живопись, театр и другие виды творчества так же, как он поддерживал их в роли хозяина особняка в Гайд-парке”. Бдительно наблюдающий за всеми подергиваниями политической паутины, Рузвельт осознавал опасности, свойственные федеральному финансированию искусства. Только при содействии Элеанор Рузвельт, непреклонно либеральной первой леди, эксперимент продлился так долго.

С самого начала миссис Рузвельт поддерживала идею “ответственности правительства перед искусством и перед творцами”, как она выразилась в 1934 году. Ее наиболее значительное вмешательство в музыку произошло в 1939 году, когда она ушла из организации “Дочери американской революции”, протестуя против их отказа устроить концерт чернокожей певицы Мариан Андерсон. Этот жест привел к легендарному концерту Андерсон в мемориальном центре

Линкольна, в программу которого был включен *Gospel Train*, написанный Гарри Т. Берли, старым коллегой Дворжака.

“Новый курс” оказал сильное влияние на искусство по простой причине денежного изобилия. Рузвельт потратил 4,9 миллиарда долларов на вспомогательные проекты, таким образом возникла *WPA*; около 27 миллионов из этой суммы ушло на федеральные проекты по искусству, также называвшиеся Первым федеральным; 7 126 862 доллара из этой суммы было потрачено на Федеральный музыкальный проект (ФМП). На своем пике ФМП поддерживал 16 000 музыкантов и управлял 125 оркестрами, 135 группами, 32 хоровыми и оперными секциями. Гарри Хопкинс, создатель *WPA*, надеялся, что Первый федеральный станет постоянно действующей организацией. Элеонор в колонке “Мой день” писала: “Когда в старые времена искусство процветало, достаточно было, чтобы у художника имелся богатый покровитель, под защитой которого он бы мог развиваться. У всех аристократов были художники-любимцы. Сейчас по большей части такого метода развития и охраны искусства больше не существует, и мне интересно, не займут ли художественные проекты *WPA* его место”.

Главная проблема всех бюрократов от искусства – это принятие разумного решения, кому из художников оказывать помощь. Первый федеральный, не имевший предшественников, часто прибегал к помощи интеллектуальной элиты из старейших университетов Новой Англии и их культурного окружения. Самая ранняя из инициатив “Нового курса” в области искусства – Публичные работы художественного проекта (*Public Works of Art Project*) – возникла, когда гарвардский соученик Рузвельта Джордж Биддл, симпатизировавший левым художник, который общался с Диего Риверой в Мексике, попросил новоизбранного президента профинансировать художественный оммаж “Новому курсу” и его “социальной революции” в стиле мексиканских муралистов. Рузвельт немедленно заинтересовался и даже высказал некоторые эстетические замечания на выставке весной 1934 года. Президент сказал, что картины не должны “изображать мрачные сюжеты”, что они в общем должны избегать “рабства классических стандартов и декаданса, свойственного большей части европейского искусства”. Сталин и Гитлер в полной мере разделили бы его чувства – разница, конечно, заключалась в том, что Рузвельт, в отличие от них, не обладал средствами, волей и желанием навязать свои предпочтения другим.

Федеральный музыкальный проект был начат в июле 1935 года. “Посредством программы обучения Федерального музыкального проекта, – сообщалось в пресс-релизе

образовательной программы, – была обнаружена огромная неожиданная жажда музыкальных знаний среди детей из малоимущих семей и семей, получающих помощь, из них и составлялись классы". В Бостоне опера была открыта для широкой публики, и журналист сравнил происходящее со штурмом Бастилии: "Это была опера для четырех миллионов, и табличку, предупреждающую, что "Шоферам, кучерам, лакеям запрещено стоять в вестибюле", следовало бы скрыть, потому что кучера, шоферы и лакеи занимали места своих хозяев и хозяек по 83 цента за кресло". Нью-Йоркская атлетическая полицейская лига докладывала, что классы пения на удивление популярны среди молодых преступников: мальчики сначала отнеслись к этому "девчоночьему занятию" с подозрением, но вскоре уже пели во весь голос.

Но не только большие города получали помощь. Живая музыка распространилась на провинциальные города, такие как Анадарко, Чикаша и Эль-Рено в Оклахоме. "Впервые в истории государства жители этих городков смогли послушать симфонические концерты у себя дома, – писал глава штата Оклахома. – Жаль, что я не могу описать вам сотни школьников из сельских районов, сидящих затаив дыхание, с напряженным вниманием на школьном концерте". Другое сообщение напоминает сцену из Чарлза Айвза или, что более кстати, из "Дня освобождения" Уилла Мэриона Кука:

> *Самым запоминающимся моментом Музыкальной недели для учебного проекта стал фестиваль негритянской музыки штата, который состоялся в Боли, негритянской столице Оклахомы. Основной особенностью фестиваля был музыкальный парад, в котором участвовали более тысячи учеников. Флаги, знамена, плакаты и веселые транспаранты добавляли яркости параду, который был вдвойне интересен благодаря музыкальной подборке, исполненной хорами и группами классов, маршировавшими под звуки трех оркестров.*

Многие женщины впервые играли в оркестрах. В *Times* появилась статья об афроамериканце Дине Диксоне, начинающем дирижере *WPA*.

ФМП также взял под опеку новую музыку, устроив ряд мероприятий под названием "Форум-лаборатория композиторов", где композиторы могли пообщаться с публикой и таким образом вырваться из предполагаемой художественной изоляции. Пресс-релиз объяснял: "Была усовершенствована техника, при помощи которой сочинитель музыки имеет возможность изменить или

исправить свое произведение, проверив реакцию публики. В рамках программы композитор ответит на все вопросы слушателей". "Форумом-лабораторией" управлял Эшли Петисс, активный участник Народного фронта и музыкальный критик *New Masses*. Первое мероприятие в Нью-Йорке было посвящено молодому композитору Рою Харрису, и он использовал этот шанс, чтобы призвать к написанию "великой зрелой музыки, которая движется в своей грандиозности на высокой скорости, музыки цветистой, музыки великого большинства, музыки, которая может появиться только в Америке".

Харрис стал еще одним образцовым музыкантом времен "Нового курса". Его биография была воплощением мечты тех, кто искал претендента на роль Великого Американского Композитора. Он родился в нефтяном городе Чэндлер в Оклахоме, в бревенчатом домике, причем в день рождения Линкольна. *Time* отмечала, что домик был "срублен вручную", а молодой композитор водил грузовик. Подразумевалось, что Харрис не был классическим неженкой или буржуазным баловнем. Произведением, которое принесло Харрису внимание всей страны, стала Третья симфония (1938) – всеамериканский гимн и танец для оркестра, где струнные инструменты ораторствовали размашисто и обрывочно, медные духовые монотонно пели и гикали, как ковбои на галерке, а литавры отбивали строгий бит в середине такта. Такая мощная музыка соответствовала всеобщим ожиданиям того, какой должна быть настоящая американская симфония. Когда Тосканини снизошел до дирижирования этой симфонией в 1940 году, владелец команды "Питтсбургские пираты" написал композитору: "Если бы у меня были питчеры, которые бы подавали так, как подаете вы в вашей симфонии, у меня бы не было никаких проблем".

Если Федеральный музыкальный проект был прилежной, благонамеренной организацией, которая так и не смогла точно определить свои задачи, Федеральный театральный проект (ФТП), притягивавший политически ангажированных композиторов, имел слишком определенные цели. За несколько недель до первого концерта "Форума-лаборатории" в Нью-Йорке Хелли Фланаган, глава ФТП и специалист по русскому экспериментальному театру, произнесла речь "Это ли время и место?", в которой описала свое видение федерально финансируемого радикального театра в духе студий Мейерхольда в России и проектов Брехта в Берлине до прихода нацистов. Поводом для речи было первое собрание региональных директоров ФТП, которое состоялось в вашингтонском особняке Эвелин Уолш Маклин. Фланаган сказала, что такая роскошная

обстановка – владелице особняка принадлежал бриллиант “Надежда” – “олицетворяет концепцию искусства как товара для богачей”. По ее словам, она вспомнила о картинах, свидетельницей которых стала во время путешествия в Советский Союз десять лет назад:

> *В первые дни пребывания в этом доме меня преследовало ощущение, что я уже испытывала подобное; постепенно мои воспоминания сосредоточились на золотых дворцах Советской России, которые сейчас превратились в дома для сирот, учреждения и театры для советского пролетариата. Я вспомнила театральное собрание в Большом зеркальном зале в Ленинграде, где я видела во всех зеркалах, которые когда-то отражали императрицу и позднее – казнь ее офицеров, отражения Сталина, Литвинова, Луначайского* (sic)*, Петрова и других лидеров политической, образовательной и театральной жизни. Они встретились, чтобы обсудить свои общие проблемы: как театр может послужить образованию людей и обогатить их жизнь.*

Последний образ, отражение Сталина в зеркале, стал неутешительным началом бюрократизации в американском искусстве.

Проекты Фланаган были окрашены в очевидные цвета соцреализма. Художников побуждали создавать простые, ясные сценарии, в которых рабочие играли героические роли, а финансисты выступали в роли злодеев. В пьесе “живой газеты” “Вспаханный вдоль и поперек”, которая критиковала Верховный суд за отмену Акта о регулировании сельского хозяйства 1933 года, системы фермерских субсидий, один актер играл Эрла Браудера, лидера американской коммунистической партии. Призрак Томаса Джефферсона тоже присоединялся к действию, чтобы подтвердить свою веру в идеи Браудера. Такое ревизионистское изображение отцов-основателей совпадало с идеей Браудера “Коммунизм – это американизм XX века”. В то же время пьеса поддерживала Рузвельта, который как раз вел борьбу с Верховным судом. Республиканская партия, как полагается, обиделась на то, что федерально финансируемая театральная программа используется для создания пропаганды от имени подвергающегося критике президента в год выборов. Так явно принимая участие в политике, драматурги, режиссеры и композиторы из окружения Фланаган практически собственноручно обрекли всю программу поддержки искусства на забвение.

Самой легендарной постановкой ФТП стал мюзикл Марка Блицстайна в поддержку профсоюзов “Колыбель будет качаться”. Наследник богатой филадельфийской семьи, Блицстайн получил превосходное музыкальное образование у таких учителей, как ученик Листа Александр Зилоти, Надя Буланже в Париже и Шенберг в Берлине (“Давай сочиняй свою красивенькую франко-русскую музыку”, – сказал ему Шенберг). В начале Блицстайн смотрел на радикальную политику свысока и пренебрежительно отозвался о музыке Курта Вайля: “Недалеко ушла от бесмыслицы”. Но неприятие традиционности классической музыки захватило его, и его перетянула на левую сторону родившаяся в Берлине писательница Ева Гольдбек, на которой он женился, пытаясь скрыть свою гомосексуальность. Впоследствии он вступил в коммунистическую партию. В 1935 году благодаря Гольдбек он познакомился с Брехтом, который потребовал от него “написать произведение обо всех видах проституции – в прессе, церкви, судах, искусстве, во всей системе”.

“Колыбель” была попыткой Блицстайна исполнить наказ Брехта. Пьеса повествует о борьбе профсоюза за свободу в абстрактном городе под названием Стилтаун, а главным злодеем выступает брехтовский капиталист по имени мистер Мистер, сноб и олигарх. Сатира на высшие слои общества и художников, которые пытаются им угодить, относится к самым удачным пассажам мюзикла. В целом борьбу рабочих в “Колыбели”, возможно, правильнее понимать как метафору борьбы художников на американском рынке. В какой-то момент художник Добер и скрипач Яша, находясь в плену покровительства миссис Мистер, поют ироничную хвалебную песнь гетто, в котором издавна живут американские музыканты:

> Будь слеп ради искусства
> И глух ради искусства
> И нем ради искусства
> Пока ради искусства
> Они убьют ради искусства
> Все искусство ради искусства[65].

Далее следует угрожающая цитата из бетховенской увертюры к “Эгмонту”, которую, как нам сообщили ранее, исполняет гудок автомобиля, принадлежащего миссис Мистер. Блицстайн насмехается над преклонением правящего класса перед импортируемым из Европы искусством, которое прикрывает весь механизм эксплуатации и притеснений.

Бродвейскую премьеру мюзикла “Колыбель будет качаться”

запланировали на 16 июня 1937 года, режиссером был невероятно одаренный 22-летний Орсон Уэллс. За несколько дней до премьеры *WPA* временно закрыла все театральные постановки по бюджетным причинам. По неподтвержденным слухам, администрация хотела закрыть “Колыбель” из-за страха перед вспышками насилия в сталелитейных городах по всей стране. Буквально в самую последнюю минуту Уэллс услышал о пустом театре в двадцати кварталах к северу, и большая часть труппы драматично промаршировала туда пешком. Чтобы обойти постановление *WPA*, певцы исполняли свои роли с мест в аудитории, а композитор играл партируту на фортепиано. “Колыбель” сразу же стала сенсацией среди нью-йоркских левых, и билеты на все представления были распроданы. Но Блицстайну хотелось большего, чем внимание прессы и дискуссии. Как вспоминал Уэллс, композитор верил, что его работа может стать проводником революционной энергии на американской почве. “Вы не можете себе представить, как наивен он был, – говорил Уэллс. – Они это услышат, и этого будет достаточно!”

Самым неожиданным революционером ФТП был парижский эмигрант Вирджил Томсон. Уже в “Четырех святых в трех актах” он продемонстрировал склонность к использованию музыкальной американы, а его грустная и мощная “Симфония на мотив гимна”, написанная в 1926–1928 годах, предвосхищала некоторые аспекты популистского стиля Копланда. В 1936 году Томсон работал музыкальном директором на спектакле Орсона Уэллса “Макбет”, который был поставлен в рамках Негритянского театрального проекта, одной из самых достойных инициатив Фланаган. Большую часть музыки исполняла группа африканских барабанщиков, и в какой-то момент Томсон решил объяснить им, как следует правильно играть музыку вуду. “Она звучит недостаточно опасно”, – сказал он музыкальному руководителю группы, которым был танцор, хореограф, певец и композитор Асадата Дафора, зачинатель распространения западноафриканской племенной культуры. В том же году Томсон написал яростно ударную музыку для спектакля “живой газеты” “Судебный запрет предоставлен”, которая настолько назойливо осуждала капитализм и суды, что даже Фланаган назвала ее “истеричной”.

Томсон также написал музыку к двум документальным фильмам, снятым на федеральные деньги, – к “Плугу, нарушившему равнины” (1936) и “Реке” (1938). Оба фильма были сняты по заказу Управления переселения, которое переселяло вынужденных покинуть свои дома фермеров в образцовые города по всей стране. У комиссии даже было специальное

подразделение, которое разрабатывало образцовую культуру для образцовых городов, с Чарлзом Сигером в роли музыкального советника. “Плуг, нарушивший равнины”, прекрасно срежиссированный Паре Лоренцем, показывает опустошение, вызванное эрозией почв на Великих равнинах. Партитура Томсона, сплетающая вместе гимны, баллады, фуги и джаз, создает едва уловимый контрапункт с визуальным рядом, показывающим пастбища в их первозданном состоянии – снова атмосфера Эдема, – и затем возникновение капиталистических злоупотреблений. Высокое качество продукта не могло скрыть сомнительности предприятия; как и в случае “Вспаханного вдоль и поперек”, правительственное учреждение использовало искусство, чтобы защитить себя от политической критики и неблагоприятных судебных постановлений. Авторский текст в “Реке” тоже представляет собой эстетически и этически дисгармоничный переход от риторики в духе Уитмена (“Эта вода течет вниз весной и осенью; вниз с оголенных горных вершин”) к бюрократическому шаблонному языку (“Внизу в долине администрация по защите ферм построила образцовый сельскохозяйственный населенный пункт”).

Энтони Томазини, биограф Томсона, пересказывает слова врагов Рузвельта: “У немецкого фюрера есть Лени Рифеншталь, у Рузвельта есть Паре Лоренц”.

Примерно в 1936 году “боевая единица” Копланда, его шутейный отряд молодых композиторов, состояла из пяти человек: Томсона, Харриса, Сешнза, элегантного неоклассициста Уолтера Пистона и самого Копланда. В начале 1940-х, когда к ней добавились Блицстайн, Пол Боулс, Сэмюэль Барбер, Мортон Гулд и Дэвид Даймонд, отряд вырос до размеров батальона. Какое-то время композиторы, казалось, сочиняли в один голос. Быстрые части сопровождались джазовыми синкопами, медленные печально кричали в пустых пространствах. Партитуры были дерзкими и яркими. Кульминационные моменты происходили в высоком стиле Шостаковича – сплошные звонкие трубы и точно бьющие литавры, чтобы их лучше было слышно сквозь шумы радиопомех.

Американские композиторы явно выработали общие традиции, общий язык. За кулисами тем не менее стилистические войны продолжались. В статье 1938 года Томсон разделяет музыку для трех типов аудитории, у каждой – свой тип композиторов:

> *1) предмет роскоши, публика капиталиста Тосканини, разъезжающая с невозмутимым удовлетворением в*

хорошо отлаженных поездах от Бетховена к Сибелиусу и обратно; 2) научно-критический заговор интернациональной, или "современной" музыки, который ценит герметизм и обскурантизм и преклоняется перед видимыми сложностями и методично неблагозвучным контрапунктом; 3) театральная публика левого фронта, работающая, образованная городская публика, которой нужен образованный, городской выразитель ее идеалов.

Наглядным примером первого типа был Сэмюэл Барбер – утонченный любитель Италии, сын пенсильванского хирурга, племянник Луизы Хомер, контральто из "Метрополитен-опера". Он изучал музыку и пение в только что основанном в Филадельфии институте Кертиса, чьи сотрудники рьяно его поддерживали. В 1935 году он появился на *NBC*, где пел непринужденно красивый "Пляж Довера" Мэтью Арнольда, который он сам положил на музыку. Передачу слушал не кто иной, как Тосканини, и когда маэстро решил дирижировать двумя произведениями Барбера, "Сочинением для оркестра" и "*Adagio* для струнного оркестра", в средствах массовой информации случился известный переполох. Два года спустя Артур Родзинский дирижировал Первой симфонией Барбера, которая кое-что позаимствовала у Седьмой Сибелиуса, за пультами Нью-Йоркского и Венского филармонических оркестров. В то время как многие его современники предпочитали скудную фактуру и сжатые мотивы, Барбер использовал длинные мелодичные фразы и богатую оркестровку, оставляя публику с ощущением, будто она только что наелась блюд с высоким содержанием белка.

Успех Барбера вызвал раздражение у некоторых членов Народного фронта, которые видели в композиторе лишь бесполезного буржуа. Р.-Д. Даррелл в *New Masses* называл Первую симфонию "гротескным паясничаньем обманчивой новизны (которая, само собой, такая же новая, как Рихард Штраус)". Эшли Петтис из Федерального музыкального проекта с презрением отозвался об *Adagio*: "аутентичная", скучная, серьезная музыка – совершенный анахронизм, вышедший из-под пера молодого человека 28 лет от роду в 1938 год нашей эры!" Но сам Копланд, который редко доктринерствовал или бывал мелочным по отношению к коллегам, пришел в восхищение от завораживающей работы Барбера и позже заявил, что она обладает добродетелью абсолютной искренности. Останавливающая время атмосфера этого произведения происходит из метрической хитрости, которой Барбер мог научиться у Сибелиуса: хотя музыка течет ровным потоком,

сложно услышать, где проходят тактовые черты. В результате получается что-то вроде современных грегорианских песнопений, которые не являются большим или меньшим анахронизмом, чем остальное, написанное в 1938 году.

Университетские композиторы-интеллектуалы второго типа по классификации Томсона сопротивлялись требованию Копланда “Хватит Шенберга!”. Их наиболее четко формулирующим свои мысли оратором был Сешнз, который впитал некоторые ценности шенберговского круга во время своего путешествия в Берлин, продлившегося с 1931 по 1933 год. В своем Скрипичном концерте, законченном в 1935 году, он отошел от неоклассицизма к свободному атональному экспрессионизму, создавая атмосферу неопределенности и горя, свойственную Бергу. Он вынес из своего европейского периода убеждение, что американские композиторы должны подчиняться только собственному творческому импульсу – “обязательному, духовно необходимому музыкальному импульсу”, как он выразился в письме, а не политическому или коммерческому обязательству писать музыку для масс (“натужную и фактически анемичную эрзац-музыку”). Он отказался рассматривать возможность того, что кто-то будет писать популистскую музыку по внутренней необходимости. В 1930-е взгляды Сешнза представляли собой мнение меньшинства, хотя в послевоенный период они получили поддержку, не в последнюю очередь благодаря работам его ученика Милтона Бэббитта.

Три композиторских типа Томсона – традиционалисты, элитисты и популисты – точно соответствуют основным музыкальным группам Веймарской республики, которые были сосредоточены вокруг Пфицнера, Шенберга и Эйслера. Как и в Веймаре, возможность “большого слияния”, агломерации классического и популярного наследия, не исчезла окончательно. И “Махагони” Вайля, и “Порги и Бесс” Гершвина ставили своей целью именно такой синтез. По грандиозному совпадению, композитор “Махагони” прибыл в Америку в сентябре 1935 года, в месяц премьеры “Порги и Бесс”. Вайль, живший в Париже и Лондоне после прихода к власти нацистов, приехал в Америку, чтобы сочинить музыку к своего рода еврейской праздничной опере под названием “Путь обета” по либретто Франца Верфеля в постановке Макса Рейнхардта. Музыка переняла язвительный популистский стиль “Махагони”, ее бодрый маршевый ритм, который опять был созвучен симфониям Малера. Вайль прибыл в Нью-Йорк на премьеру, но ее задержали на несколько месяцев, и, так как ситуация в Европе ухудшалась, Вайль решил остаться в Америке. Снова он начинал с нуля, на этот раз в настоящем

Махагони Манхэттена.

В поисках своей американской индивидуальности Вайль разведал обстановку в “Групповом театре”, где, по словам Гарольда Клурмана, люди проводили время, распевая “Трехгрошовую оперу”. Он поработал на так и не осуществившейся постановке ФТП под названием “Общая слава” – о “социалистической идее в старой Америке” и на “Дейви Крокете”, в которой герой Аламо должен был бороться с капитализмом в Теннесси. Первое крупное произведение Вайля в Америке было написано для постановки “Группового театра”, называлось “Джонни Джонсон” (1936) и заслужило уважение не своими политическими взглядами – антивоенными, но здравыми, – а за свой игривый, подвижный стиль, за остроумное использование американского просторечия.

Пресытившись агитпропом в Берлине с Брехтом, Вайль начал думать о себе как о традиционном театральном композиторе. Его первым бродвейским хитом стал “День отдыха Никербокера” (1938), а в 1941-м – “Леди в темноте”. Грубый берлинский стиль Вайля с легкостью был перенесен на американскую сцену, сочетающие горе и радость секстовые гармонии “Сентябрьской песни”, вставного номера в “Дне отдыха Никербокера”, как две капли воды похожи на “Мэкки-Нож”. Американизация Вайля дошла до того, что он научился ругаться как Кларк Гейбл, что и продемонстрировал в интервью 1940 года: “Мне наплевать на сочинения для потомков… Я никогда не признавал разницу между “серьезной” и “легкой” музыкой. Бывает только хорошая музыка и плохая музыка”.

В тот же период бродвейская музыка становилась более амбициозной. Новый грандиозный стиль, заданный Керном в “Плавучем театре” и продолженный Гершвином в “Порги и Бесс”, достиг коммерческой вершины с “Оклахомой!” Ричарда Роджерса и Оскара Хаммерстайна, легендарные премьерные показы которой начались в 1943-м и закончились в 1948-м. Вайль обычно рассказывал нью-йоркские истории, а Роджерс и Хаммерстайн превозносили центральную часть Америки. “Свежее дыхание” этого произведения, выражаясь словами Роджерса, имел много общего с “открытой прерией” Копланда, а когда Роджерс писал танец для фермерских мальчиков и девочек, он явно обращался к балету “Родео” Копланда.

Быстрое наступление бродвейских композиторов подчеркивало, что их коллеги из мира классики пишут относительно мало опер или произведений для музыкального театра, предпочитая концентрироваться на оркестровой музыке. Бродвейский мюзикл формировался в отдельный жанр

американской музыки со своими языком, исполнительской манерой, своими школой и поджанрами. Разница между оперой и Бродвеем становилась фактом – упущенной возможностью для популистского поколения.

На выборах 1938 года республиканцы получили много мест в Конгрессе и, объединившись с консервативными демократами, предприняли атаку на “Новый курс”. Комитет по антиамериканской деятельности при Конгрессе под руководством конгрессмена Мартина Диса, начал расследование деятельности *WPA*, и художественные программы оказались лакомым кусочком. Конгрессмен Д. Парнелл Томас обвинил Театральный проект в том, что “это еще один винтик в огромной и ни с чем не сравнимой пропагандистской машине “Нового курса””. Перед Музыкальным проектом стояла другая проблема, так как Американская федерация музыкантов рассматривала финансируемые правительством представления как нечестную конкуренцию профессиональным оркестрам, оперным труппам и ансамблям. Рузвельт пришел к выводу, оправданному или нет, что широкая американская прослойка среднего класса не возьмет на себя бремя “содействия искусству, музыке и литературе”, как он выразился в письме Нельсону Рокфеллеру.

Похоронный звон по федеральным художественным программам прозвучал 30 июня 1939 года, когда Конгресс потребовал упразднения ФТП и разрешил остальным художественным проектам продолжать работать только с местным финансированием или финансированием на уровне штата. Рузвельт демонстративно осудил то, что ФТП был выбран козлом отпущения, заявив, что проект смог бы продолжить работу на тех же условиях, что и другие, но все это говорилось только для отвода глаз: как и было предсказано во время слушаний, очень мало организаций *WPA* смогли выжить только при местной поддержке.

Последний расцвет *WPA* случился на Нью-Йоркской всемирной выставке, которая открылась в Квинсе в апреле 1939 года. Деньги на это грандиозное мероприятие были получены по большей части из частных источников, но идеализм “Нового курса” все еще витал в воздухе, с трудом смешиваясь с рекламным языком корпоративной Америки. Миллионы посетителей, охваченные благоговением, глазели на самозваный “Мир будущего” – на гладкие формы Трилона и Перисферы в центре ярмарки, на эффектное зрелище “Футурамы” с ее сияющим видением пригородных районов, соединенных суперавтострадами, на прибор под названием “телевизор”, который вечный оптимист Дэвид Сарнов превозносил как “новое

искусство”, в павильоне Американской радиокорпорации. Четыре свободы Рузвельта были увековечены в скульптуре, которая могла бы понравиться Муссолини.

Несколько известных композиторов, политически ориентированных на Народный фронт, сочинили музыку для выставки, пытаясь примирить свои идеалы с требованиями большого бизнеса. Вайль написал музыку для исторического представления “Парад железных дорог”, в котором пятнадцать работающих локомотивов двигались по огромной укрепленной сцене и издавали гудки по сигналу. Эйслер, временно отложив свой крестовый поход против капитализма, вместе с Джозефом Лоузи создал кукольный фильм “Пит-Ролеум и его кузены”, который рассказывал детям о нефтяной промышленности.

Копланд, в свою очередь, написал музыку к документальному фильму “Город”, который каждый день показывали на выставке. В авторском тексте Льюиса Мамфорда звучала мысль о том, что американский город стал сума-сшедшим, подавляющим, бесчеловечным. В начале, когда сцены из Новой Англии выступают в качестве иллюстраций золотого века, когда между человечеством и природой еще не произошел дисбаланс, музыка Копланда свободно использует простую мелодию и чистую гармонию. Затем к власти приходит промышленность. “Дым создает богатство, – провозглашает рассказчик, – неважно, если вы от него задохнетесь”. Копланд отвечает дерзким диссонансом. Сцену, показывающую перенаселенность города, сопровождает импровизационная, без конца повторяющаяся музыка, предвосхищающая минимализм Филипа Гласса (киносимфония Гласса “Коянискацци”, рассказывающая о разрушении планеты, представляет собой, по сути, усовершенствованную версию “Города”). В конце нам предлагают решение: образцовый город Гринбелт в Мэриленде, где современные удобства объединены с сельскими ценностями, “где дети играют под деревьями и люди, которые построили этот город, не забыли, что воздух и солнце – это то, что нам нужно для роста”. Несмотря на внешний слой стилистики Народного фронта, фильм провозглашал идею пригородов, где можно жить, работая в городе, что служило интересам больших автомобильных производителей. *General Motors* был одним из главных инвесторов выставки.

Лето 1939-го было мрачным для левых художников. Новости о закрытии Федерального художественного проекта совпали с еще более шокирующими новостями о Сталине, заключившем пакт с Гитлером. Некоторые американские коммунисты начали осознавать, что кровь, тюрьмы, крах и тьма, перефразируя Джошуа Куница, были частью сталинского мира. Копланд тем не

менее в бодром расположении духа: долго бывший закулисной силой, теперь он вкусил настоящей популярности. “Мистер Копланд здесь, там и на выставке” – звучал заголовок статьи о нем в *The New Yorker*. Если один путь, путь искусства “Нового курса”, был закрыт, открывались новые. В октябре 1939 года Копланд поехал на Запад, в Голливуд. Вечный оптимист, он писал Кусевицкому: “Голливуд – это необычайное место… Ничто не может с ним сравниться. Слава богу”.

Музыка Голливуда

Остроумное высказывание Шенберга о его калифорнийском изгнании “Меня изгнали в рай” иногда используют как завязку для мрачной кульминации: “Для художников-эмигрантов голливудский рай скоро превратился в кошмар”. Еще можно вспомнить цитату из Брехта, которую положил на музыку в своих “Голливудских элегиях” (1942) Ганс Эйслер: “Один город может быть и адом, и раем”.

Шенберг, австро-немецкий шовинист, ставший американским патриотом, никогда бы не одобрил такую упрощенную формулу. Лос-Анджелес, и Голливуд в особенности, превратился в кошмар только для тех, кто прибыл туда с неразумными ожиданиями. Голливуд был занят извлечением максимального дохода из развлечений. Любой композитор, или писатель, или режиссер, который отправлялся на Запад, чтобы дать волю своему гению, не мог не испытать разочарования. “Человеку, который мечтает о полном самовыражении, лучше остаться дома и сочинять симфонии, – писал Копланд в 1940 году. – Он никогда не будет счастлив в Голливуде”.

Надо отдать должное киношникам, они были без ума от музыки. Лауриц Мельхиор и Кирстен Флагстад заигрывали с кинематографом, Нельсон Эдди стал одним из главных кассовых исполнителей того времени, были сняты биографические фильмы о Шуберте (“Мастер мелодий”), Шопене (“Незабываемая песня”), Роберте и Кларе Шуман (“Песнь любви”), даже о Римском-Корсакове (“Песнь Шахерезады”). Джон Гарфилд исполнял роль скрипача в “Юмореске”, Бетт Дэвис играла пианистку, запутавшуюся в любовном треугольнике с виолончелистом и композитором, в “Обмане”, Леопольд Стоковский был Леопольдом Стоковским в фильме с Диной Дурбин “Сто мужчин и одна девушка”. Каждая крупная студия собрала свой симфонический оркестр для записи музыки к фильмам, обеспечив работой множество еврейских музыкантов-эмигрантов, изгнанных из крупных оркестров Центральной Европы. Музыкальным

директором студии “Парамаунт” стал любопытный персонаж Борис Моррос, миссией которого было нанимать на работу в кино знаменитых композиторов. В разное время он вел переговоры с Шенбергом, Стравинским, Копландом и Вайлем и даже пытался позаимствовать Шостаковича у Советского Союза. Все это время он работал агентом советских спецслужб, его целью было ведение просоветской пропаганды. Моррос, кажется, использовал подрывную деятельность как остроумный способ получать деньги на собственные проекты и свои счета.

Возможно, Голливуд был опасной территорией для композиторов, но там они по крайней мере чувствовали свою нужность, чего никогда не испытывали в американских концертных залах. Переход к звуковому кино породил манию непрерывного звука. Так же как актеры в комедиях положений вынуждены были говорить без умолку, композиторы должны были музыкой подчеркнуть каждый жест и выделить каждую эмоцию. Актриса не могла подать чашку кофе без того, чтобы 50 струнных инструментов Макса Штайнера не налетели, чтобы помочь ей. (“Эта ужасная музыка делает только одно, – сказала как-то Бетт Дэвис Гору Видалу, – она стирает актерскую игру нота за нотой”.) Ранняя музыка к фильмам была исключительно иллюстративной, композиторы называли ее *Mickey-Mousing*: если в кадре появлялся английский фрегат, звучала “Правь, Британия”. Позже композиторы начали использовать технику музыкального остранения и иронии в духе Эйзенштейна, противопоставляя музыку и визуальный ряд. Музыку можно было использовать, чтобы показать психологический подтекст, обозначить отсутствующих персонажей или какие-то силы, разрушить кинореальность, которую видел зритель.

В хичкоковском триллере “Тень сомнения” жуткие вариации на вальс из “Веселой вдовы” Франца Легара, написанные Дмитрием Темкиным, подчеркивают изломанную психику серийного убийцы, персонажа Джозефа Коттена. Как пишет киновед Роял Браун, мелодия символизирует “ненависть дяди Чарли к настоящему в сравнении с идеализированным прошлым”. В фильме Фрица Ланга “Палачи тоже умирают” (соавтором которого был Брехт) Ганс Эйслер получил приятное задание изобразить убийство лидера СС Райнхарда Гейдриха и написал быстрые, свистящие фигурации для струнных инструментов в верхнем регистре, намекающие на крысиный визг. Во время появления на экране портрета Гитлера Эйслер отзывался хихикающим атональным взрывом.

Когда Копланд прибыл в Голливуд, ему повезло работать с режиссерами, которые позволяли ему творить в привычном для

него стиле. Его любимым соавтором был хорошо образованный, музыкально восприимчивый левый режиссер Льюис Майлстоун, который нанял его для написания музыки к экранизации романа Джона Стейнбека “О мышах и людях”. Как с изумлением отмечала *Los Angeles Times*, у картины не было музыкального редактора, который бы вмешивался в работу композитора. Место действия романа – сельскохозяйственные долины Калифорнии – вызвали к жизни привлекательные музыкальные пассажи в уже знакомом пасторальном стиле, а последующие трагические события романа заставили Копланда вспомнить о своем “модернистском” голосе; музыка в кульминационной сцене смерти Ленни представляет собой почти краткий пересказ “Вариаций для фортепиано”. Особенно эту музыку выделяет сдержанность, ее комментарий скорее вкрадчив, чем очевиден, и во многих эпизодах музыка молчит. Такое ощущение, что композитор наблюдает драму вместе с аудиторией. Дэвид Раксин, один из самых одаренных кинокомпозиторов, выделяет “абсолютно ясный, чистый, чудесный стиль” в “О мышах и людях”, отмечая, что он задал тон десяткам классических голливудских вестернов.

Наследным принцем голливудского музыкального сообщества был Эрих Вольфганг Корнгольд. В юности Корнгольд был одним из самых выдающихся композиторов-вундеркиндов в истории, поразившим Штрауса и Малера детским мастерством в управлении вагнеровским оркестром. В 1920-м, в возрасте 23 лет, он завоевал оперные театры Центральной Европы со своим “Мертвым городом”, историей художественной и романтической одержимости в духе “Дальнего звона” Шрекера. С течением двадцатых напыщенный стиль, который Корнгольд с такой легкостью освоил, вышел из моды в Европе, хотя по-прежнему пользовался спросом в Голливуде, особенно для исторических и социальных драм.

Первым заданием Корнгольда в 1934 году была аранжировка запрещенного в нацистской Германии “Сна в летнюю ночь” Мендельсона для киноверсии пьесы в постановке Макса Рейнхардта. Корнгольд практически взял на себя съемки, объясняя актерам, как им надо произносить реплики, а оператору – сколько метров пленки ему понадобится для записи всей музыки. Во время второго визита, год спустя, Корнгольд написал музыку к фильму Эррола Флинна “Капитан Блад”, и его мужественный, яркий стиль преобразил то, что могло стать всего лишь очередной приключенческой картиной, в первый из необыкновенно успешных флинновских фильмов. С учетом вышесказанного Корнгольд придал написанию киномузыки

некоторую степень респектабельности, что вскоре вовлекло в игру другие интернациональные знаменитости.

Корнгольд был самым позерствующим из голливудских композиторов, но самым оригинальным был Бернард Херрманн, который начал с “Гражданина Кейна” Орсона Уэллса, достиг вершины с Альфредом Хичкоком в “Головокружении” и закончил свою карьеру “Таксистом” Мартина Скорсезе. Херрманн начинал как энергичный юноша в Нью-Йорке, иногда участвовал в “боевой единице” Копланда. Остро сознавая возможности радио и кинематографа, он в 1934 году устроился на работу аранжировщиком, дирижером и композитором в *CBS*. Именно на *CBS* Херрманн встретил Уэллса, который на волне успеха в ФТП создавал новаторские радиопостановки под названием “Театр “Меркьюри” в эфире”.

Когда Уэллс отправился в Голливуд, чтобы начать карьеру, обещавшую стать событием исторического значения, он взял с собой Херрманна. Уэллс остался образцовым участником Народного фронта, каким он был в Нью-Йорке, и “Гражданин Кейн” стал, возможно, важнейшим фильмом Народного фронта; он рассказывал о великом американце, который предал прогрессивные идеалы молодости и превратился в дряхлый капиталистический реликт. Правый газетный магнат Уильям Рэндольф Херст, который был главной мишенью сатиры Уэллса, пытался запретить фильм, но тот вышел на экраны в первомайский праздник 1941 года.

Как и его кумир Сергей Эйзенштейн, Уэллс обладал исключительным музыкальным чутьем. Знаток оперы, он понимал, что музыка может дополнить сценическое действие, вытащить наружу скрытые чувства и эмоции, даже разоблачить ложь. Две с половиной минуты в начале “Кейна”, показывающие последние мгновения жизни и смерть главного героя, двигаются вперед исключительно за счет музыки Херрманна, единственным немузыкальным моментом оказывается шепот Кейна – “розовый бутон”. Основной мотив – мотив из пяти нот, спускающийся на тритон, – однозначно вызывает в памяти симфоническую поэму “Остров мертвых” Рахманинова. В течение всего фильма мотив варьируется и меняется: например, в торопливой сцене, которая описывает начало карьеры Кейна в газетном бизнесе, он звучит в быстром темпе мажорной версии.

Самое удивительное взаимодействие музыки и видеоряда происходит во время провального дебюта мечтающей стать певицей второй жены Кейна Сюзан Александер на оперной сцене, построенной магнатом специально для нее. Это поворотный момент в превращении Кейна из героя в монстра, и большая

опера олицетворяет его иллюзии. Под звуки написанной Херрманном потрясающе напряженной арии в веристском духе камера поднимается и показывает работника сцены, который зажимает нос от отвращения. Возможно, рабочий – оперный поклонник, который может отличить фальшивый голос от настоящего? Возможно, он поклонник поп-музыки, который отрицает оперу как одну из причуд высшего класса? Решать зрителю. Следуя примеру эйзенштейновских “Ивана Грозного” и “Александра Невского”, Уэллс снимал эту сцену и финал, когда музыка Херрманна уже была написана и записана. Впоследствии он отметил, что Херрманн на “50 % ответствен” за успех “Кейна”.

Музыка Херрманна к “Гражданину Кейну”, “Великолепным Эмберсонам” (изуродованная вместе с фильмом перед выходом на экраны), “Головокружению” и “Психо” представляет собой самую эффектную, пронзительно драматичную музыку века. Но работа в кино редко приносила удовлетворение этому упрямому, вспыльчивому, страстному человеку, который мечтал о триумфальном возвращении в оперу и концертные залы. Также и Корнгольд жаждал заново утвердиться в роли “серьезного” композитора, но не мог избавиться от голливудского ярлыка. Его Симфония фа-диез мажор – прощальное высказывание, где медленная часть принимает форму оглушительно выразительной похоронной речи в честь Рузвельта, – после премьеры в 1945 году была встречена с пренебрежением. Другие голливудские эмигранты, такие как Эрнст Тох, Кароль Ратхаус, Миклош Рожа, Франц Ваксман и Эрик Цайсль, страдали от того, что их стереотипно относили к кичевым композиторам. Их в целом считали слишком серьезными для Голливуда, но недостаточно серьезными для концертных залов. Многие из них согласились бы с тем, что написал Тох: “Я – забытый композитор XX века”.

Музыка эмигрантов

Если бы был спрос, продавцы, торгующие на улицах Беверли-Хиллз картами, на которых указано месторасположение домов голливудских звезд, могли бы продавать такие же карты с именами европейских композиторов. У Шенберга был дом на Норд-Рокингэм-авеню в Брентвуде, неподалеку от дома Тайрона Пауэра. Стравинский жил на Норд-Везерли-Драйв вверх по склону от Сансет-Стрип. Рахманинов – на Норд-Эльм-драйв, в центре киноколонии. Бруно Вальтер – на Норд-Бэдфорд-драйв, по соседству с Альмой Малер и Франком Верфелем; Теодор Адорно – на Сауз-Кентер-авеню в Брентвуде, рядом с виолончелистом Григорием Пятигорским; Отто Клемперер, возглавлявший ранее

Кролль-Оперу, – на Бель-Эр-роуд, на соседней улице с Отто Премингерем и Эрнстом Любичем; а Эйслер – на Амальфи-драйв в Пасифик Палисейдс, поблизости от Томаса Манна и Олдоса Хаксли. Корнгольд в соответствии со своим высоким статусом жил в элитном районе Толука-Лейк рядом с Фрэнком Синатрой, Бобом Хоупом и Бингом Кросби. Более поп-культурные звезды, вроде Чарли Чаплина и Чарльза Лоутона, спокойно сосуществовали со своими внушительными соседями. Остальные время от времени допускали бестактности. На обеде у Харпо Маркса комедиантка Фанни Брайс подошла к Шенбергу и сказала: “Давай, профессор, сыграй-ка нам что-нибудь”.

Самым сюрреалистическим в музыкальной сцене Лос-Анджелеса было то, что два гиганта модернизма, Стравинский и Шенберг, жили всего в восьми милях друг от других, на боковых улочках к северу от бульвара Сансет. Четыре раза великие музыканты попадали в поле зрения друг друга: на похоронах Франца Верфеля в 1945 году; в том же году – на генеральной репетиции сюиты “Генезис”, в написании которой принимали участие многие композиторы и для которой Стравинский и Шенберг сочинили по одной части; на ужине у Альмы Малер в Хрустальном бальном зале отеля “Беверли-Хиллз” в 1948-м; на концерте в честь 75-летия Шенберга в 1949-м. Они бы, наверное, с удовольствием пообщались друг с другом, но в этой искусственной Европе их встреча оказалась маловероятной.

Шенберг жил в Лос-Анджелесе с 1934 года, преподавал сначала в университете Южной Калифорнии, а затем – в университете Калифорнии в Лос-Анджелесе (*UCLA*). Он быстро адаптировался в новой среде: Веймарская республика с ее повальным увлечением здоровым образом жизни и культом спорта хорошо подготовила его к жизни в республике Калифорнии. Он везде разъезжал на своем “форде седан”, следил за футбольным чемпионатом в *UCLA* и посредственно играл в теннис. Он мог в любое время посещать корт Айры и Джорджа Гершвин и появлялся там почти каждую неделю в сопровождении шумной компании учеников. Он также играл в теннис с Чаплином, который любил наблюдать за “прямым и резким маленьким человеком” в белой футболке и кепке. Он гордился тем, что его дочь Нурия и сыновья Лоуренс и Рональд ведут американский образ жизни, победа Рональда в юношеском теннисном чемпионате стала поводом для большого праздника. Хотя композитор так и не освоил английский в совершенстве, он знал изрядное количество американских сленговых выражений, при помощи которых мог ощутимо задеть. Когда один из учеников представил свое сочинение в подчеркнуто

галопирующем ритме, Шенберг запрыгал вокруг, подражая Одинокому Ковбою и крича: “Но, Сильвер!” Он начал причудливо одеваться. По словам его ученицы Дайки Ньюлин, на одну из лекций в *UCLA* он пришел одетый в “рубашку персикового цвета, зеленый галстук в белый горошек, вязаный ремень ярчайшего лилового цвета с огромной золотой вычурной пряжкой и необыкновенно крикливый серый костюм в мелкую черную и коричневую полоску”.

В музыке Шенберг переживал период, который сам называл “стремлением к тональности”. Несколькими в большей или меньшей степени тональными произведениями – Вариациями на “Речитатив” для органа, *opus* 40, *Kol Nidre* для хора и оркестра, *opus* 39 и Темой и вариациями, *opus* 43, – он, очевидно, надеялся создать коммерческие “хиты”, прибыль от которых позволила бы ему продолжить работу над “Моисеем и Ароном” и другими более перспективными проектами. Даже додекафонные Скрипичный и Фортепианный концерты были написаны в надежде на то, что классические виртуозы радиоэры смогут их популяризовать. Эти произведения оказались настолько же финансово бесполезны в Америке, насколько и комическая опера “С сегодня на завтра” в Веймарской республике.

Как учитель Шенберг по-прежнему отличался резкостью и непреклонностью, но не навязывал свой подход ученикам. Он удивлял своими похвалами тональной симфонической музыке Сибелиуса и Шостаковича, хотя от него ждали порицания. Когда один из его учеников начал критиковать Шостаковича, Шенберг прервал его: “Этот человек – прирожденный композитор”. Пару раз он заставал свой класс врасплох сообщением, что “еще много хорошей музыки можно написать в до мажоре”.

Шенберг любил кино и надеялся сам писать киномузыку. В конце 1934 года Ирвинг Тальберг, болезненный главный продюсер *MGM*, услышал по радио “Просветленную ночь” или, возможно, Сюиту для струнных инструментов и пригласил композитора на встречу. Сценаристка Салка Виртел, которая при этом присутствовала, описывает незабываемую сцену в в своих мемуарах “Доброта незнакомцев”:

> *[Шенберг] до сих пор стоит у меня перед глазами, наклонившись вперед на своем стуле, обеими руками вцепившись в ручку зонтика, его горящие глаза гения прикованы к Тальбергу, который, стоя за своим рабочим столом, объяснял, почему он хочет, чтобы великий композитор написал музыку для “Доброй земли”. Когда он произнес: “В прошлое воскресенье я слушал вашу*

прелестную музыку…", Шенберг резко прервал его: "Я не пишу "прелестную" музыку…" Он прочел "Добрую землю", и он отказывался от работы, если ему не будет позволен полный контроль над звуком, включая слова. "Что вы имеете в виду под полным контролем?" – спросил Тальберг скептически. "Я имею в виду, что я должен буду работать с актерами, – ответил Шенберг. – Они должны будут произносить реплики в такой же тональности, в которой я напишу музыку. Это будет похоже на "Лунного Пьеро", но, конечно, не так сложно".

Невозмутимый Тальберг попросил Шенберга подумать, какая музыка лучше всего подойдет к этому сценарию. Композитор подготовил несколько набросков, по-прежнему склоняясь к тональной музыке. Камнем преткновения между композитором и главой студии был не стиль, а деньги: на следующей встрече Шенберг потребовал без малого 50 000 долларов, и Тальберг потерял интерес к проекту. После того как продюсер не появлялся три недели, Шенберг написал ему письмо в несвойственно просительном тоне: "Я не могу поверить, что это и есть ваше решение – оставить меня совсем без ответа. Возможно, вы разочарованы ценой, которую я запросил. Но, согласитесь, не моя вина, что вы не задали мне этот вопрос раньше, а только теперь, когда я уже потратил столько времени, дважды приходил к вам, прочитал книгу, размышлял, что я буду писать, и делал наброски", Но *MGM* хранила молчание. Несколько месяцев спустя Шенберг посетил *Paramount*, чтобы обсудить проект под названием "Души в море", но и из этого ничего не вышло. Додекафонный метод пришел на экраны при помощи изобретальной музыки Скотта Брэдли, который писал для мультфильмов про Тома и Джерри в сороковые, в частности к "В собачьей шкуре" и "Коту, который ненавидел людей".

Главным произведением "американского" периода Шенберга было написанное в 1946 году Струнное трио, *opus* 45, полное намеков на противоречивые удовольствия, страдания, надежды и тоску жизни в Калифорнии. На первый взгляд, это произведение необычайной сложности, напоминающее о ранней необузданной атональной музыке Шенберга. Партитура полна искажений и шума, указаний на использование специфически мрачных приемов игры – *sul ponticello* (игра рядом с подставкой) и *col legno* (игра или стук по струнам древком смычка). И все же контрастные лирические моменты излучают ностальгию по прежнему тональному миру. По его собственному признанию, Шенберг музыкально изобразил острый приступ астмы,

перенесенный летом 1946 года, во время которого его пульс на время остановился, и ему пришлось делать инъекцию в сердце. Некоторые пассажи, объяснял он, олицетворяют инъекции, а другие – санитара, который ухаживал за больным. Композитор Алан Шоун в книге о Шенберге отмечает, что Струнное трио – это своего рода экстравагантная автобиография, “как если бы в бреду он пересмотрел свою жизнь”. Финал здесь мягкий, исполненный смутного сожаления.

Рональд Шенберг, старший из двух американских сыновей композитора, по-прежнему живет в том самом доме в Брентвуде, где его отец провел последнюю часть своей жизни. Он вспоминает, что в детстве экскурсионные автобусы часто появлялись на этой улице и голос из громкоговорителя указывал на дом Ширли Темпл. Гид никогда не упоминал, что на другой стороне улицы живет композитор “Ожидания”. “Мой отец всегда немного огорчался по этому поводу, – говорит сын. – Но однажды мы зашли в бар соков на Первой автостраде, где по радио передавали “Просветленную ночь”, и он был счастлив как никогда”.

Игорь Стравинский приехал в Калифорнию в 1940 году. За год до этого он прибыл на Восточное побережье, чтобы прочитать курс лекций в рамках курса Чарльза Элиота Нортона в Гарварде. Вскоре после финальной лекции пала Франция, и Стравинский вновь оказался беженцем от истории XX века.

Лос-Анджелес, естественно, привлекал его не только из-за приятного климата, но и из-за возможности поработать в кино. Как и Шенберг, Стравинский был поклонником кинематографа, ему нравились классические немые фильмы Чаплина, комедийные шедевры Бастера Китона, романтические комедии Трейси и Хепберн и мультфильмы Диснея. Вероятность сотрудничества Стравинского с Диснеем в особенности возбуждала прессу. “Возможно, Америке еще предстоит увидеть, как Микки Маус спасает царевну в “Жар-птице,” – писал в 1940 году *Cincinnati Enquirer*. Обсуждались амбициозные идеи создания целого мультфильма с музыкой Стравинского. Он вел переговоры с другими студиями и даже сделал наброски к фильмам “Десантники нападают на рассвете” (о нацистской оккупации Норвегии), “Северная звезда” (о русской деревне в осаде), “Песнь Бернадетты” (по роману его друга Франца Верфеля), “Джейн Эйр” (с Орсоном Уэллсом, чьим “Гражданином Кейном” Стравинский восхищался).

В итоге музыка Стравинского звучит только в одном голливудском фильме – мультипликационном *magnum opus* Диснея “Фантазия”, где динозавры танцуют под ритмы “Весны

священной". Позднее Стравинский заявлял, что был в ужасе от "Фантазии", хотя не существует никаких свидетельств, подтверждающих это. "Кажется, Игорю нравится", – прокомментировал в письме 1941 года Хиндемит.

Почему Стравинскому так не повезло в Голливуде? Проблемы не были связаны с деньгами, как в случае Шенберга. Главы студий были уверены, что имя Стравинского привлечет публику: известно, что Луис Б. Мейер согласился заплатить композитору колоссальную сумму 100 000 долларов, более миллиона в пересчете на современные деньги. В обзоре голливудской деятельности композитора Чарльз Джозеф отмечает, что практически во всех случаях Стравинский требовал слишком много времени, чтобы закончить музыку, и слишком много контроля над конечным продуктом. Студии, возможно, благоговели перед Стравинским как культовой фигурой, но они не могли останавливать дорогие проекты в ожидании, пока композитор разлинует бумагу и разберется с цветными карандашами в поиске идеальной музыки для норвежских десантников. В других областях Стравинский с удовольствием подыгрывал культурной индустрии, написав *Tango*, которое играл ансамбль Бенни Гудмена; "Цирковую польку", которую в цирке братьев Ринглинг, Барнума и Бейли танцевали 50 девушек и 50 слонов, одетых в розовые пачки (хореографом был Баланчин), и еще *Scerzo a la russe* для Пола Уайтмена и *Ebony Concerto* для Вуди Хермана.

Немного неожиданным было то, что главными работами первых лет Стравинского в Америке стали симфонии: Симфония до мажор (начатая в Париже в 1938-м, законченная в Лос-Анджелесе в 1940-м и впервые сыгранная Чикагским симфоническим оркестром тогда же), "Ода" (три симфонические части, созданные по заказу Бостонского симфонического оркестра, премьера состоялась в 1943 году) и "Симфония в трех движениях" (Нью-Йоркская филармония, 1943 год). Кажущаяся безграничной жажда Америки в отношении симфонической музыки, будь то Бетховен, Брамс, Шостакович или Рой Харрис, возможно, послужила для Стравинского толчком к работе с формой, которой он избегал со времен учебы у Римского-Корсакова (если "Симфонию псалмов" выделить в отдельную категорию).

"Симфония в трех движениях" стала одной из его вершин. Она необычна для Стравинского, потому что следует псевдоромантическому нарративному замыслу через борьбу к развязке. Первая часть полна динамизма, пасторальное *Andante* дает временное облегчение, финал возвращает конфликт даже в

более резком ключе. Расставшись с традиционным для себя в период после 1918 года определением музыки как искусства самостоятельного и антиэкспрессивного, Стравинский впоследствии в качестве источника вдохновения называл кинохронику, в которой солдаты идут гуськом. Симфония начинается с эффектного, почти кинематографического жеста – закрученный в водоворт бег струнных, низких деревянных духовых и фортепиано вместе с фанфарами четырех валторн, напоминающий удлиненное начало “Царя Эдипа”. Затем – суровый честный марш. Но Стравинский остается самим собой: начальная фраза повторяется, беспорядочно фрагментируется, как будто кинохронику реконструируют в кубистский коллаж. Ритмы отстают и наскакивают, простые аккорды неожиданно сталкиваются друг с другом. Напоминающие о войне звуки оживляют финал: медленный мерный ритм, жизнерадостные возгласы валторн и в конце показной, быстрый и признающий свою принадлежность к Голливуду аккорд победы – звук Америки на марше.

7 августа 1945 года, на следующий день после того, как ядерная бомба разрушила Хиросиму, Стравинский добавил дополнительную длительность к финальному аккорду, возможно в знак уважения к огромной военной мощи страны, гражданином которой он вскоре стал.

19 июля 1942 года *NBC* транслировало “Ленинградскую” симфонию Шостаковича в исполнении симфонического оркестра под управлением Тосканини. Это было самое выдающееся событие для новой музыки эпохи радио, как писал *Times*, на обложке которого была фотография Шостаковича в шлеме пожарного.

Многие из композиторов-эмигрантов – Шенберг, Стравинский, Эйслер, Рахманинов, Хиндемит, Барток – слушали трансляцию, и все как будто испытали зависть и обиду. Шенберг, хваливший Шостаковича в других случаях, на этот раз был резок: “Надо сказать ему спасибо, что, сочиняя в таком духе, он еще не дошел до семьдесят седьмой симфонии!” Хиндемит осудил моду на “недостойную ерунду” в оркестровой музыке и сел сочинять набор фуг *Ludus Tonalis*, в которых надеялся “напомнить тем, для кого еще не все потеряно, что такое настоящая музыка и сочинительство”. Никто из эмигрантов не отреагировал так бурно, как Барток, который слушал радио дома, в Нью-Йорке. Когда следующим летом он написал свой Концерт для оркестра, он включил туда беспощадную аллюзию на “Ленинградскую” симфонию: в *Intermezzo interrotto*, четвертой части, кларнет играет ускоренную карикатурную версию темы вторжения, написанной в

духе “Болеро”, в сопровождении хихикающих тремоло и ехидных глиссандо тромбона.

Как и Хиндемит, Барток, по всей видимости, верил, что Шостакович позволил себе писать в чрезмерно упрощенной манере ради дешевого эффекта. Ни один из композиторов не осознавал, что первая часть “Ленинградской симфонии” – это сложная пародия или что Шостакович не получал выгоды, финансовой или иной, от своего американского успеха. Бартоку, который бежал из фашистской Венгрии в 1940 году и регулярно испытывал проблемы с деньгами в первые годы в Америке, могли бы помочь несколько широко освещаемых концертов с Тосканини или Кусевицким. К счастью, помощь была на подходе: Кусевицкий заказал ему Концерт для оркестра и отыграл блестящую премьеру в декабре 1944 года в Бостоне.

Концерт можно счесть данью плюрализму, который воплощала Америка Рузвельта в ее идеальном виде. В нем есть народные мелодии венгерских, румынских и чешских крестьян, цыганские танцы, североафриканские ритмы, эхо импрессионизма Дебюсси и экспрессионизма Шенберга (они объединены в части “Элегия”), “Весна священная” Стравинского и, возвышаясь над всем остальным, трубящие фанфары всеамериканской меди. Оставив в стороне насмешку, можно сказать, что цитата из Шостаковича тоже вносит свою лепту в многоязычное разнообразие произведения. Почти у каждого инструмента в оркестре есть соло, даже когда нарастают коллективные эмоции. Прощальный подарок Бартока своей приемной стране – он умер 26 сентября 1945 года – портрет демократии в действии.

Весна в Аппалачах

В последние годы правления Рузвельта главным хранителем быстро исчезающего духа “Нового курса” стал Генри Уоллес, вице-президент с 1941-го до января 1945-го. Будучи министром сельского хозяйства при Рузвельте, Уоллес отвечал за многие амбициозные и спорные программы “Нового курса”, например за закон о сельскохозяйственном урегулировании, отмена которого послужила толчком к постановке ФТП “Вспаханный вдоль и поперек”. В бытность вице-президентом Уоллес, поддерживая радикальные экономические меры и всеобщие гражданские права, склонялся к левым убеждениям сильнее, чем какой-либо другой из традиционных политиков того времени. В ноябре 1942 года в обращении к Конгрессу американо-советской дружбы, в чью приемную комиссию был впоследствии вовлечен Копланд, Уоллес отрекся от того, что называл “политической демократией, или

демократией Билля о правах" и превознес предполагаемые "экономические свободы" Советского Союза. В мае того же года он произнес еще одну широко разрекламированную речь, в которой отважился на критику американского триумфализма военного времени. Генри Люс, чрезвычайно влиятельный издатель *Times* и *Life*, предсказал "Американский век" – эпоху американского мирового господства. Уоллес предложил вместо этого "Век простого человека". "Народная революция на марше, – грозил он, – и ни дьявол, ни ангелы не смогут ее победить".

Левые интеллектуалы, такие как Орсон Уэллс, Поль Робсон, Томас Манн и Аарон Копланд, были взволнованы высоким ораторским искусством Уоллеса, чью речь издали отдельной книгой. Когда осенью 1942 года Копланд написал короткую пьесу по заказу Симфонического оркестра Цинциннати, он назвал ее "Фанфары для простого человека".

Источник названия должен был быть очевиден для любого, кто следил за американской политикой, но англичанин Юджин Гуссенс, дирижер оркестра Цинциннати, упустил цитату и решил, что "Фанфары" представляют собой юмористическую дань уважения американскому налогоплательщику. Поэтому он запланировал премьеру на 15 марта, в то время – день сбора налогов. На это Копланд написал ему: "Название не задумывалось как смешное. На него меня натолкнула речь вице-президента Уоллеса, в которой он говорил о будущем веке как о веке обычного человека. Тем не менее идея сыграть это произведение 15 марта кажется мне отличной". Как всегда, Копланд уклонялся от откровенного высказывания своих политических взглядов. "Фанфары" вскоре встали в ряд "хитов" Копланда вместе с "Билли Кидом", "Родео" и "Портретом Линкольна". Десятилетия спустя рок-группа *Queen* включила часть темы и топающий ритм "Фанфар" в стадионный гимн 1977 года *We Will Rock You*.

Совсем скоро Копланд создал еще одно знаковое для Америки произведение – музыку к балету "Весна в Аппалачах". Идею подала хореограф Марта Грэм, которая хотела использовать воздушный, атлетичный стиль современного танца, чтобы создать мифическую картину жизни на американском фронтире. Естественно, за музыкой она обратилась к Копланду.

Местом действия оригинального либретто, в которое Грэм к тому моменту, как Копланд закончил сочинять музыку, внесла много изменений, была Западная Пенсильвания до и во время Гражданской войны, а персонажи представляли собой безымянные американские архетипы. Мать олицетворяла чистоту американской души доиндуистриальной эпохи, Дочь – типаж

решительного пионера, Гражданин, который женится на Дочери и переносит ее через порог своей только что построенной фермы, – борец за гражданские права, возможно даже интеллектуал и, безусловно, аболиционист, Беглец представляет рабов, Младшая Сестра – “сегодняшний день”. Беглец приносит с собой всю боль и ужас Гражданской войны. Но драма заканчивается стихающей сценой воскресенья, которая, по словам Грэм, “может передавать ощущение от собрания шейкеров[66], когда движения странны, упорядоченны и одержимы, или ощущение от присутствия в негритянской церкви с ее лирическим экстазом спиричуэлс”.

Название пришло из великого незавершенного поэтического цикла Харта Крейна “Мост”, если быть более точным, из части “Танец”:

> О весна в Аппалачах! Я дошел до края;
> Крутая, неприступная улыбка, что изгибается на восток
> И к северу достигает того фиолетового гребня
> Адирондака![67]

Грэм решилась на это название, когда музыка Копланда уже была написана, но, по словам Говарда Поллака, идея как-нибудь использовать “Мост” присутствовала с самого начала. Крейн и Копланд встречались в богемных кругах в 1920-е, и хотя они мало соприкасались друг с другом, оба стремились к созданию современных американских мифов. Мост в центре поэмы Крейна – это Бруклинский мост, который “дал миф взаймы Богу”. Это священный символ в городе, отдавшемся мелькающим образам и бешеному движению. В другом месте поэмы Крейн находит трансцендентные моменты то в мимолетном сексуальном слиянии (любовь у него – “сгоревшая спичка, скользящая в писсуар”), то в пустоте американской девственной природы. Строки из части “Река” служат прообразом видению Народного фронта Копланда, одновременно прославляя и критикуя современную жизнь в Америке:

> РАДИО РЕВЕТ В КАЖДОМ ДОМЕ…
> Так XX век – как
> просвистел мимо “Лимитед” – пронесся мимо и оставил
> трех человек, по-прежнему голодных, на рельсах…[68]

Это знаменитый “Лимитед XX век” (*20th Century Limited*) – роскошный поезд, который доставлял пассажиров из Нью-Йорка в

Чикаго за 15 часов. Крейн, возможно, думал так же и о самом веке с его извечным жертвоприношением лишнего человеческого материала идее прогресса. Он сам был одним из неудачников: побежденный постоянными финансовыми неурядицами, алкоголизмом и чувством вины по поводу собственной гомосексуальности, он покончил с собой в 1932-м.

“Весна в Аппалачах” пытается остановить мчащийся поезд. Как и многие другие работы Копланда, она показывает образы идеальной страны, Америки, которая могла бы быть или которая еще может появиться. Она начинается пятьюдесятью тактами чистого ля мажора – музыкой белых клавиш, т. е., если бы ее транспонировали в тональность до, ее можно было бы играть только на белых клавишах фортепиано. Одна простая нить сплетается с другой на фоне нежных звуков диссонанса. Вереница буколических зарисовок завершается вариациями гимна шейкеров *Simple Gifts*, который кратко описывает квинтэссенцию творчества Копланда: “Достигнув настоящей красоты, мы не будем стыдиться кланяться и подчиняться”[69].

В эпизоде “Страх в ночи”, который в финальной версии Грэм становится адски мучительным танцем ревайвилиста, идиллия уходит в тень. Мы слышим механистичные ритмические партии, ледяные пассажи струнных *sul ponticello* (как у Шенберга в “Струнном трио”), глухой звук ударных, словно первый стук в дверь. Финал приносит примирение. Гармонизированная реприза *Simple Gifts* уступает место блюзовому мотиву, названному “Как молитва”, фразы которого образуют своего рода асимметричные узоры, которые Копланд отождествлял с негритянской музыкой. Возможно, это и есть “негритянская церковь” из первого наброска Грэм. В финальной части вступительная музыка фронтира чередуется с молитвенной в равно разделенных параграфах, как если бы разделенные страны, черная и белая, объединялись.

Существует трогательная запись пожилого Копланда, ведущего репетицию “Весны в Аппалачах”. Когда он добирается до финала, его пронзительный, самоуверенный бруклинский голос становится приятным и сентиментальным: “Мягче, больше *sul tasto, misterioso*, здесь великолепное настроение… Это мое любимое место… похоже на орган. Оно должно звучать по-особенному, как будто вы вообще не двигаете смычками. Это слишком робко. Оно должно звучать сбалансированнее и убедительнее. Не слабо. Тихо присутствуя. Никакого *diminuendo*, как звуки органа. Попробуйте заново, как аминь”. Копланд вызывает в воображении идеальный американский воскресный день, похожий на день в конце “Трех мест Новой Англии” Айвза, когда общенародная музыка льется через открытые двери белой

церкви со шпилем, которой еще не существует.

Глава 9
Фуга смерти

Музыка в гитлеровской Германии

Классическая музыка – одно из немногих, к чему наряду с детьми и собаками Адольф Гитлер испытывал определенную нежность. В 1934 году, когда новый немецкий лидер присутствовал на праздновании в честь Вагнера в Лейпциге, наблюдатели отметили, что он говорил “со слезами на глазах” – фраза, которая редко появляется на 2300 страницах изречений фюрера, изданных Максом Домарусом. За год до этого Гитлер приветствовал первый Нюрнбергский партийный съезд цитатой из вагнеровских “Мейстерзингеров”: *Wach auf!* (“Просыпайтесь!”). Гитлер не был единственным нацистом, выражавшим уважение к немецкой музыкальной традиции. Ганс Франк, генерал-губернатор оккупированной Польши, называл среди своих любимых композитор Баха, Брамса и Регера. Берлинская государственная капелла играла “Траурный марш на смерть Зигфрида” на похоронах обергруппенфюрера СС Рейнхарда Тристана Ойгена Гейдриха, чей отец служил в оркестре Ганса фон Бюлова и пел главные партии теноров в Байройте. А Йозеф Менгеле насвистывал свои любимые арии, когда отбирал жертв для газовых камер в Освенциме. Существует множество подобных историй о музыкальных пристрастиях Третьего рейха, и они подтверждают спорное, но с трудом опровергаемое утверждение Томаса Манна, что во время диктатуры Гитлера в Германии великое искусство было союзником великого зла. “Слава богу! – сказал Рихард Штраус после прихода Гитлера к власти. – Наконец-то появился рейхсканцлер, который интересуется искусством!”

В XIX веке музыка, в особенности немецкая, считалась священной, самодостаточной, парящей над обычным миром. По саркастическому замечанию Ницше, она стала “телефоном с той стороны”. Артур Шопенгауэр заявлял со всей серьезностью, что искусство и жизнь никак не связаны: “В сравнении с мировой историей история философии, науки и искусства невинна и не запачкана кровью”. Ганс Пфицнер взял эти слова в качестве эпиграфа к написанной в 1917 году опере “Палестрина”, которая воспевала способность комозитора быть выше политики своего времени. Позднее на той же странице партитуры Пфицнер поставил посвящение Муссолини. Этот поступок превращает в

бессмыслицу заявление о том, что искусство может добиться полной свободы от общества. Именно благодаря бессловесной природе его легко связать с любой идеологией и использовать в политических целях.

Из-за Гитлера классическая музыка понесла не только бессчетные физические потери – композиторы, погибшие в концлагерях, будущие таланты, убитые на пляжах Нормандии и Восточном фронте, разрушенные оперы и концертные залы, забытые эмигранты – музыка лишилась морального авторитета. Во время войны союзники делали все возможное для спасения немецких шедевров от нацистской пропаганды, используя их как символы борьбы с тиранией. Ритм первых тактов Пятой симфонии Бетховена был использован в азбуке Морзе для обозначения *V*, т. е. *victory* (победа). С течением времени классическая музыка приобрела зловещий характер в популярной культуре. Голливуд, который когда-то делал музыкантов хрупкими героями престижных фильмов, начал наделять их садистскими манерами. К 70-м годам XX века противопоставление “великой музыки” и варварства превратилось в клише: в “Заводном апельсине” молодой бандит предается жестоким фантазиям под звуки Девятой симфонии Бетховена, а в “Апокалипсисе сегодня” американские солдаты атакуют вьетнамскую деревню под аккомпанемент “Полета валькирий” Вагнера. Теперь любой уважающий себя голливудский злодей, собирающийся поработить человечество, слушает немного классической музыки, чтобы прийти в правильное настроение.

Финальное соединение музыки и ужаса можно обнаружить в “Фуге смерти” (1944–1945) Пауля Целана, в которой голубоглазый немец обучает узников лагеря смерти искусству рытья собственных могил. Произнося речь, он превращается в дирижера, требующего от своих скрипок “темней ударять по струнам”[70], потому что “смерть – это немецкий учитель”.

Последствия разъедающей любви Гитлера к музыке неизбежны, и большая часть музыкальной истории XX века представляет собой попытки справиться с ними. Хотя нет смысла пытаться восстановить шопенгауэровское разделение искусства и государства, не меньшей ошибкой будет заявлять и обратное, будто история может каким-то образом поглотить искусство или непоправимо его дискредитировать. Возможно, музыка не остается в неприкосновенности, но она бесконечно разнообразна и приобретает собственную индивидуальность в сознании каждого слушателя. Она всегда здесь, не правая и не виноватая, подвластная бесконечно меняющемуся человеческому

ландшафту, по которому она движется.

“В Германии слишком много музыки”, – писал Ромен Роллан во времена расцвета Малера и Штрауса. Французский писатель подозревал: что-то скрывается в этих гигантских тевтонских симфониях и музыкальных драмах – преклонение перед властью, “гипнотизм силы”. Сами немцы признавали дьявольские наклонности собственной культуры. Во время Первой мировой войны Томас Манн, еще не ставший либерал-демократом, написал манифест “Наблюдения аполитичного”, прославляющий все темные немецкие наклонности, о которых он будет сожалеть на страницах “Доктора Фаустуса”. В эссе Манн заявил, что “у искусства есть, как правило, ненадежные, предательские наклонности: его удовольствие от возмутительной антиразумности, его склонность к создающему красоту “варварству” невозможно уничтожить”.

Слияние немецкой музыки с реакционной политикой произошло во времена Вагнера. Памфлет Вагнера 1850 года *Das Judentum in der Musik*, или “Еврейство в музыке”, порицал “евреизацию” немецкой музыки и требовало от евреев *Untergang* и *Sebstvernichtung*, т. е. краха и самоуничтожения.

Слово *Vernichtung* нацисты использовали для описания массовых убийств европейских евреев, как подчеркивали впоследствии самые суровые критики Вагнера вроде Пола Лоуренса Роуза и Йохима Келера. Йенс Мальте Фишер и другие критики возражали, указывая, что Вагнер вместе с Гегелем и другим немецкими мыслителями видел “уничтожение” как процесс духовный, а не физический, сродни буддистскому самоотречению. Тем не менее даже в антисемитском хоре XIX века вагнеровские тирады выделяются злой энергетикой. Евреи, сказал он однажды, – “прирожденные враги человеческого рода и всего, что есть в человеке благородного”. Они также “суть демоническая сила, стремящаяся к гибели человеческого рода” – фраза, которую Йозеф Геббельс часто использовал в своих речах и которая присутствует в отвратительном антисемитском фильме “Вечный жид”.

В последние годы жизни Вагнера Байройт превратился в Мекку разнообразных антисемитов, арийских жрецов и социал-дарвинистов. Ежемесячное издание *Bayreuther Blätter* перепечатывало расистские теории Поля де Лагарда, Артура де Гобино и, что было наиболее губительно, Хьюстона Стюарта Чемберлена, мужа дочери Вагнера Евы, который стал интеллектуальным лидером Байройта после смерти композитора. Хотя композитор опасался, что ученики выставят его на посмешище, он был не в состоянии обуздать их. На самом деле он

похвалил несколько статей, предлагавших расистские тенденциозные интерпретации его творений.

Антисемитизм неизбежно просочился в музыкальные дискуссии. Еще при жизни Вагнера в болтливых, жестикулирующих злодеях его опер – Альберихе и Миме, Хагене в “Кольце”, педантичном Бекмессере в “Мейстерзингерах”, злом волшебнике Клингзоре в “Парсифале” – видели карикатуры на евреев. Густав Малер считал, что Миме олицетворяет “характерные черты – мелочный ум и жадность”. “Я знаю только одного Миме, – добавлял он, – и это я сам”. Имена вагнеровских злодеев можно было использовать как эвфемизм для обозначения евреев. Когда правый композитор Макс фон Шиллингс жаловался в письме Рихарду Штраусу, что Альберихи из Министерства культуры Пруссии разрушают истинное немецкое искусство, можно догадаться, что еврейская национальность этих подстрекателей, главным среди которых был Лео Кестенберг, послужила толчком к вагнеровским ассоциациям.

Ни одно из произведений Вагнера не достигло такого угрожающего размаха, как “Парсифаль” – опера, которую композитор писал одновременно с поздней прозой о расе и духовном возрождении. Как утверждает Козима, однажды он читал вслух из “Опыта о неравенстве человеческих рас” Гобино, а затем уселся за рояль и сыграл прелюдию к “Парсифалю”. Сюжет очень легко интерпретировать с расистской точки зрения. Король Амфортас страдает от раны, которая появилась на его теле после того, как он пал жертвой чар загадочной Кундри. Он представляется современным немцем, чья кровь смешалась с кровью низшей расы и стала “юдифицированной”. Кундри – это женская версия Вечного жида, который посмеялся над Иисусом во время его крестного пути и теперь вынужден скитаться по земле; в прошлой жизни Кундри была Иродиадой, матерью Саломеи. Клингзор готовится вновь использовать ее для нанесения последнего удара по рыцарям. Только Парсифаль, “чистый безумец”, может противостоять заигрываниям слуги Клингзора. “*Verderberin!* – кричит он. – Соблазнительница! Не подходи ко мне! Прочь от меня навсегда!”

Сохранив чистоту крови, Парсифаль может изгнать Клингзора, отвоевать копье, которое пронзило бок Иисуса, и руководить исцелением братства Грааля. Когда он поднимает в воздух копье, Кундри падает замертво. Многие антисемиты мечтали, чтобы все евреи исчезли таким же волшебным образом, как по мановению дирижерской палочки.

Около 1933 года Рихард Штраус представлял собой образец “юдифицированного” немца. Его сын Франц был женат на Алисе

фон Граб, дочери чешского промышленника еврейского происхождения Эммануила фон Граба. Авторы-евреи приняли участие в создании большинства его опер: Хедвиг Лахман сделала перевод “Саломеи”, который был положен в основу либретто; Гуго фон Гофмансталь написал пьесу “Электра”, а также либретто к “Кавалеру роз”, “Ариадне на Наксосе”, “Женщине без тени”, “Елене Египетской” и “Арабелле”; Стефан Цвейг в тот момент работал над либретто к следующей опере Штрауса “Молчаливая женщина”. Два года спустя Министерство пропаганды с ужасом отметит, что в вокальной партитуре “Молчаливой женщины” указаны имена целых *4 Juden*: Цвейга, издателя Адольфа Фюрстнера, композитора Феликса Волфса, работавшего над клавиром, и, странным образом, Бена Джонсона, драматурга времен короля Якова, чья пьеса “Эписин, или Молчаливая женщина” легла в основу оперы и который вовсе не был евреем.

Превращение Штрауса в выставочный эталон нацистской культуры представляет собой запутанную историю. В молодости его сложно было счесть политическим или культурным реакционером, его первая опера “Гунтрам” выбила из колеи консервативных вагнерианцев своими антиколлективистскими взглядами, в последующие годы он стал главным немецким представителем на рынке интернационального модернистского декаданса. В 1911 году Зигфрид Вагнер, композитор с куда более скромными талантами, чем его отец, жаловался на то, что “Парсифаля” играют в театрах, которые “заражены порождающими несчастья операми Рихарда Штрауса”. Сардоническая, анархическая составляющая характера Штрауса проявилась еще в 1921 году, когда он предложил критику Альфреду Керру идею “политической оперетты”, где на фоне хаоса послевоенной Германии были бы показаны “совещания рабочих и промышленников, интриги примадонн, амбиции теноров, уходящие в отставку правители старого режима” вместе с “Национальной ассамблеей, военными обществами, политиканством партий в то время, как люди голодают, сутенерами из Министерства культуры, преступниками в роли военных министров и убийцами в роли министров юстиции”, и среди всего этого – “настоящий немецкий романтический” композитор, который ведет себя грубо, флиртует с девушками из консерватории и “как уважаемый антисемит берет деньги у богатых евреев”. Увы, ничего из этого многообещающего замысла не вышло.

Веймарская эпоха принесла много разочарований. В то время как “Джонни” Кшенека и “Трехгрошовая опера” Вайля собирали полные залы, оперные комедии Штрауса, искусственные и

слишком изысканные – “Интермеццо”, “Елена Египетская”, “Арабелла”, – пользовались переменным успехом. В двадцатые у него не было ни одного хита, и его изводила неуверенность в себе. Случайно или нет, но в это же время его политические взгляды начали смещаться вправо. Когда в 1925 году молодой журналист Сэмюель Уайльдер, вскоре ставший Билли Уайльдером, режиссером “Бульвара Сансет” и “В джазе только девушки”, пришел к Штраусу, чтобы узнать его мнение о Муссолини, композитор выразил восхищение диктатором. Штраус неоднократно встречался с Муссолини, и они, по всей видимости, с одинаковым отвращением относились к художественному модерзниму. Позднее, в то же десятилетие, граф Гарри Кесслер посетил ланч, устроенный Гуго фон Гоффмансталем, и записал в дневнике, что Штраус высказался в поддержку диктатуры. Но композитор редко говорил о самом Гитлере. Фамилия Гитлера впервые появляется в опубликованных высказываниях Штрауса в ноябре 1932 года, когда после немецких выборов Штраус безапелляционно написал: “С Гитлером, видимо, покончено”.

Главный герой романа Альфреда Деблина “Берлин Александрплац” Франц Биберкопф, упрямый, расчетливый, независимый человек, превращается в прислужника нацистов. “Законы моего разума определяют мою жизнь”, если цитировать “Гунтрама” – очень похоже, что мировоззрение Штрауса сделало его беззащитным перед гитлеровскими соблазнами. Нацизм сам был результатом эгоизма, нигилизма, цинизма и аморального эстетства. Гитлер смаковал роль щедрого принца: он демонстрировал горячий интерес, отпускал умные комментарии, застенчиво вел себя со своими любимцами. То, что хозяин Германии напускал на себя подобострастный вид в присутствии Штрауса, было необычайно лестным. Гитлер и Штраус впервые серьезно поговорили на фестивале в Байройте в 1933 году, когда Штраус выступил в качестве дирижера “Парсифаля”, после того как Тосканини в знак протеста отказался от участия. Композитор упомянул некоторые вопросы, которые его волновали, включая идею использовать доходы от кино и радио для нужд театра. Он также замолвил словечко за еврейского дирижера Лео Блеха. “Благодарю вас”, – ответил Гитлер.

Некоторые определяющие музыкальные моменты жизни Гитлера относятся к хорошо знакомому периоду Австрии весны 1906 года. Впервые Гитлер посетил Вену в мае, отважившись покинуть родной город Линц. 7 мая он послал своему другу Альфреду Кубичеку открытку, упоминающую, что он собирается слушать “Тристана” в Придворной опере этим вечером, а следующим посетить “Летучего голландца”. Во второй открытке

он описал впечатления: “Мощные волны звука заполняют помещение, и шепот ветра уступает место необыкновенному исступлению взмывающей ввысь музыки”. Третья открытка сообщала: “Сегодня с 7:30 до 12 Тристан”. Гитлер оставался в Вене еще несколько недель, и у него было время, чтобы съездить в Грац на “Саломею”. Манфред Блюмауэр – единственный специалист, который тщательно исследовал эту тему, – оставляет открытым вопрос, совершил ли Гитлер это путешествие на самом деле. В любом случае, в 1933 или 1934 году он сказал Францу и Алисе Штраус, что был на спектакле в Граце. Алиса передала Блюмауэру этот разговор спустя несколько десятилетий. Во время той встречи или когда-то еще Гитлер будто бы поцеловал руку Алисе, несмотря на то что она была еврейкой.

“Тристан”, которого Гитлер смотрел в Вене в 1906 году, – знаменитый спектакль, поставленный при Густаве Малере. Альфред Роллер, художник и театральный декоратор, использовал полуабстрактную, символистскую игру света и тени, подчеркнув загадочность вагнеровской музыки. Гитлер захотел учиться живописи и оперной режиссуре у Роллера. Он смог получить рекомендательное письмо от домовладелицы своей матери, у которой были связи в Вене. Но перебравшись в имперский город, он не воспользовался приглашением, хотя Роллер обстоятельно объяснил, где и когда его можно найти. Гитлер впоследствии заявлял, что он дошел до двери Роллера, но повернул назад в состоянии мучительного беспокойства. Он не забыл образы из “Тристана”: в альбоме с набросками периода 1925–1926 годов он воспроизвел образ любовников, обнявшихся под звездным куполом, а в 1934 году, когда наконец встретил Роллера, все еще мог вспомнить постановку во всех деталях, включая “башню слева, залитую бледным светом”.

Биографии Гитлера в целом упускают тот факт, что дирижером “Тристана” 8 мая был сам Малер. Кубичек, чьи воспоминания стоит использовать с осторожностью, утверждает, что его друг восхищался Малером, “потому что он интересовался музыкальными драмами Рихарда Вагнера и ставил их с буквально блистательной для своего времени безупречностью”. Эту версию частично подтверждает замечание Гитлера Геббельсу в 1940 году, будто он “не оспаривает возможностей и заслуг” некоторых еврейских художников, таких как Малер и Макс Рейнхардт.

Гитлер поклонялся Вагнеру с юных лет. Несколько раз он сообщал, что постановка вагнеровской драмы из римской жизни “Риенци” вдохновила его стать политиком. В Вене Гитлер был смущен тем, что шедевры арийской культуры исполняют в городе, заполненном евреями. Однажды в беседе с Гансом Франком он

вспомнил, как после “Гибели богов” в Придворной опере по дороге домой встретил “парочку болтливых евреев в лапсердаках”. Гитлер писал: “Невозможно представить более несовместимое сочетание. Блистательная мистерия умирающего героя – и эти еврейские отбросы!”

Призрачная фигура еврея из гетто также появляется и в *Mein Kampf*. Гитлер заявляет, что, встретив такого человека во время долгой прогулки, он спросил себя: “Это еврей?.. Это немец?” В тот момент в нем впервые вскипела ненависть к евреям. Здесь происходит странное вытеснение с учетом того, что именно еврей был дирижером, когда Гитлер пережил самое сильное музыкальное потрясение своей жизни. Был ли Малер раздражающим символом еврейства для Гитлера? Или молодой человек идентифицировал себя с духом Малера, с его способностью повелевать силами одним лишь движением руки? На фотографиях некоторые ораторские позы фюрера смутно напоминают о дирижирующем Малере – кулак правой руки поднят, а левая, похожая на клешню, отведена назад.

Гитлер заработал политическую репутацию, выкрикивая желчные речи в мюнхенских пивных и солдатских казармах, но его музыкальные познания помогли ему добиться доступа в более богатые круги. Известный изготовитель роялей Эдвин Бехштейн и издатель Гуго Брукман, печатавший работы Хьюстона Стюарта Чемберлена, приняли Гитлера в своих салонах. Когда Гитлер встретил Карла фон Шираха, управляющего Национальным театром в Веймаре, он пустился в подробный анализ “Валькирии”, сравнивая недавние веймарские постановки с легендарными спектаклями, которые он смотрел в Вене. Ширах сразу пригласил его на чай. Такие связи сыграли решающую роль в быстром подъеме Гитлера от провинциальной славы к национальной.

Семья Вагнера была совершенно очарована Гитлером. Винифред Вагнер открыла ворота виллы “Ванфрид” перед человеком, которого она считала спасителем Германии. Гитлер впервые посетил Вагнеров 1 октября 1923 года, во время подготовки к первой попытке захватить власть в Германии. Больной Чемберлен поднялся с постели, как Амфортас в “Парсифале”, чтобы сказать Гитлеру, что тот явился спасти Германию “в час ее крайней нужды”. В написанном позже эссе Чемберлен называл Гитлера истинным человеком народа, который избавит Германию от “разрушительного, поистине ядовитого влияния еврейства на жизнь немецких людей” – слова, повторяющие его собственное изложение работ Вагнера о “возрождении”. Гитлеру также было сказано, что у него натура

Парсифаля.

Гитлер быстро впитал в себя образ жизни в Байройте – вегетарианство, агитация за права животных, любительское увлечение буддизмом и индусскими преданиями. Позднее он души не чаял в младших Вагнерах и исполнял роль отца для его внуков, Виланда и Вольфганга. Когда он приезжал в Байройт, а делал он это каждое лето с 1933 по 1940 год, он превращался в другого человека. “Очевидно, в семье Вагнера он чувствовал себя как дома, свободным от принуждения представлять власть”, – замечал нацистский архитектор Альберт Шпейер.

“Пивной путч” произошел 8–9 ноября 1923 года. Зигфрид Вагнер планировал отметить победу Гитлера премьерой своей последней симфонической поэмы “Счастье” на концерте в Мюнхене. Поражение заставило его отложить премьеру на несколько месяцев, но ни он, ни его родственники не потеряли веру в общее дело. Гитлер, заключенный в ландсбергскую тюрьму, выражал в письмах свою признательность. Байройт, сказал он, “находится на пути в Берлин”, это место, где “Учитель и Чемберлен впервые выковали духовный меч, которым мы сражаемся сегодня”. Вагнеры обеспечивали заключенного всем необходимым, посылали вместе с записями отрывков из Вагнера и либретто оперы Зигфрида “Кузнец из Мариенбурга” множество вещей (одеяла, куртки, носки, продукты питания, книги) и письменные принадлежности, включая бумагу для пишущей машинки высшего качества. Хелена Бехштейн прислала фонограф. Гитлер принялся за сочинение *Mein Kampf*.

В своих речах конца 1920-х Гитлер часто упоминал культурные проблемы, демонстрируя скромные познания музыкального мира Берлина, Мюнхена и Вены. Одним из признаков заката Германии, говорил Гитлер, является ее растущее невежество в области великой музыкальной традиции: “Только пара сотен тысяч знают Моцарта, Бетховена, Вагнера, и лишь немногие из них знают Брукнера”, в то время как “мелкие *Neutöner* (новотонцы) дают волю своим диссонансам”. Он со знанием дела ссылается на “Джонни наигрывает” Кшенека: “Они дают Джонни играть в Германии и, говоря о Южном Тироле, жалуются на *Untergang* немецкой культуры”. В то же время он критиковал оперетту “Дом трех девушек” за пародию на песни Шуберта и начал обширную атаку на дирижера Бруно Вальтера, “иначе называемого Шлезингером”. В Берлине, по словам Гитлера, было пять оперных дирижеров в штате служащих государственных опер, и все евреи. Упоминание 5 *Juden* заставляет вспомнить сцену из “Саломеи”, в которой пять евреев спорят друг с другом при дворе Ирода.

Гитлер пришел к власти в январе 1933 года, и к концу года большая часть государственных культурных организаций попала под контроль Министерства пропаганды Геббельса. Но музыка не превратилась в непосредственное орудие государства. Гитлер хотел, чтобы министерство “служило духовному развитию нации”, и Геббельс был с ним согласен. Как пишет историк Алан Штайнвайс, министры видели в художниках “созидающих немцев” и устроили для них полунезависимые организации.

Это называлось “самоорганизацией под руководством государства”. У *Reichskulturkammer*, или Имперской культурной палаты, было несколько отделений для каждого вида искусства, включая Имперскую музыкальную палату, первым президентом которой стал Рихард Штраус. Музыкальная жизнь не была подвергнута нацификации сверху, в значительной степени она “нацифицировала” себя сама. Даже в специальном антиеврейском положении Культурная палата не считала нужным упоминать евреев по именам, бюрократы от культуры должны были сами решать, кто из художников “непригоден” к культурной жизни. Неудивительно, что все ведущие еврейские музыканты были признаны негодными. Закон от 7 апреля 1933 года, запрещающий евреям работать на государственной службе, уже нанес сокрушительный удар, ведь многие участвовали в художественных программах Веймарской республики. Вайль покинул Германию 22 марта, Клемперер – 4 апреля, Шенберг – 17 мая.

С самого начала классическая музыка служила фоном нацистской жизни. Партийные собрания настолько безупречно разыгрывались под музыку Бетховена, Вагнера и Брукнера, что она, казалось, была написана в поддержку торжеств, – именно при помощи таких уловок Гитлер создал свой авторитет. В отличие от Сталина, который требовал, чтобы советское искусство отражало идеологию режима, Гитлер хотел поддерживать иллюзию независимого искусства. Бригитта Хаманн в своей книге о Винифред Вагнер пишет, что на Байрейтском фестивале в 1933 году Гитлер попросил публику воздержаться от пения “Хорста Весселя” и от других патриотических жестов по той причине, что “не существует более великого выражения немецкого духа, чем бессмертные работы Учителя”. Как и многие другие немецкие любители музыки, Гитлер заявлял, что классическая традиция была “абсолютным искусством”, парящим над историей, как в формулировке Шопенгауэра.

Именно такой была суть самого амбициозного высказывания Гитлера о музыкальной политике, его “культурное выступление”

на собрании партии в 1938 году, когда он заявил, что "совершенно невозможно выразить научное мировоззрение через музыку", что попытки выразить в музыке партийные дела являются "чушью". В отличие от Сталина Гитлер с презрением относился к льстивой пропаганде. В 1935 году он запретил посвящать себе сочинения, а три года спустя жаловался на то, что несколько работ, заказанных для партийного дня, не выдерживают никакого сравнения с Брукнером. Политика стремилась к условиям, заданным музыкой, а не наоборот. В подтексте исполнения оркестром Берлинской филармонии финала Седьмой симфонии Брукнера перед гитлеровской речью в 1938 году содержался намек на то, что в своем ораторском искусстве он последует музыкальному образцу.

Геббельс хотел, чтобы его пропаганда подчеркивала в духе Вагнера основные лейтмотивы, обновляемые в искусных вариациях.

Гитлер тоже верил в "музыку для всех". Он требовал, к примеру, чтобы новые оперные театры были рассчитаны на 3000 мест. Но в нацистской Германии, как и в Америке "Нового курса", классическую музыку можно было популяризовать только под давлением сверху. В веймарскую эпоху немецким слушателям приглянулась американская популярная музыка, и они продолжали требовать ее при нацизме. Гитлеровские гала-представления в честь Вагнера рядовые члены партии принимали прохладно. Когда Гитлер обнаружил практически пустой зал на "официальном" представлении "Мейстерзингеров", он выслал патрули, чтобы они разыскали высокопоставленных членов партии в нюрнбергских пивных и кофейнях. "Мейстерзингеры" в 1938 году на партийном конгрессе привлекли настолько небольшое количество коричневорубашечников, что гостей отеля *Deutscher Hof*, который находился неподалеку, попросили заполнить пустые ряды. Во время представлений Гитлер будил своих соратников, если они вдруг засыпали.

Великим музыкантам было отведено особое место, их идеологические ошибки часто прощали или не обращали на них внимания. Гитлер считал Вильгельма Фуртвенглера, главу Берлинской филармонии, величайшим немецким музыкантом и косо смотрел на харизматичных молодых исполнителей, подрастающих среди нацистской культуры. Виртуоз подиума, Герберт фон Караян, например, рано вступил в партию, но Гитлер его не любил. Привычку Караяна дирижировать по памяти он считал "заносчивостью" – Фуртвернглер себе такого никогда бы не позволил. Ханса Кнаппертсбуша он тоже счел недостойным. Его синие глаза и светлые волосы не должны никого одурачить,

сказал Гитлер во время одной из застольных бесед, это всего лишь капельмейстер, плохо чувствующий темп и “лишенный слуха”. Дирижеры вроде Фуртвенглера или Клеменса Крауса, избравшие более гибкий романтический стиль, по мнению Гитлера, исследовали музыку глубже. Критик Джон Рокуэлл предположил, что юношеская встреча Гитлера с Малером сформировала его вкус. Фуртвенглеровский философский неметрономный стиль, разумеется, должен был привлечь того, кто был потрясен “Тристаном” Малера.

Несмотря на “аполитичную” эстетическую позицию, Гитлер несколько раз давал понять, что существует связь между его любимой музыкой и все более агрессивной внешней политикой. Это произошло с симфоническими ораториями Брукнера. Осмеянный при жизни, Брукнер, судя по всему, символизировал для Гитлера месть “маленького” человека враждебному миру. В 1937 году бюст композитора был установлен в так называемой Валхалле немецких культурных героев, расположенной неподалеку от Регенсбурга, и рейхсканцлера сфотографировали, пока он восторженно его разглядывал. Церемония была приурочена к важной речи, в которой Гитлер впервые представил национальную духовную идею *Gottgläubigkeit*, т. е. веры в Бога без религиозного ханжества, но с национальным чувством. Ученый Брайан Гиллиам предполагает, что это событие было своего рода репетицией аннексии Австрии Третьим рейхом, во время которой Гитлер использовал образ композитора как метафору синтеза австрийской и немецкой культур. Как бюст Брукнера занял свое место в Валхалле, так и Австрия станет частью Третьего рейха.

После аншлюса, в марте 1938 года, Гитлер запланировал плебисцит, чтобы подтвердить переворот, и предпринял агитационный тур по небольшим городам Австрии. Многие австрийские деятели искусства поддержали его. “Скажите громкое “Да!” действиям нашего фюрера”, – призывал дирижер Карл Бем. 3 апреля 1938 года Гитлер прибыл в Грац, где 20 000 нацистов восстали против австрийского правительства несколькими неделями ранее. Он пообещал, что Грац будет одним из первых городов, которые он посетит после аншлюса. Он проехал *via triumphalis* длиной 2,5 мили, и город, рукоплескавший “Саломее” три десятилетия назад, валом валил, чтобы приветствовать нового лидера. Это была симфония радости на фоне бело-голубого неба, писала газета *Völkischer Beobachter*. Пианист Альфред Брендель, который вырос в Граце, запомнил “массовую истерию” того дня.

Вернувшись три года спустя, Гитлер посетил оперу Граца и осмотрел декорации к постановке “Волшебной флейты”. Он не

упомянул, что был на “Саломее”, а у его свиты сложилось впечатление, что он впервые оказался в городе. Однако он заявил, что здание театра нуждается в перестройке из-за акустических недостатков – странное высказывание для человека, который никогда не слушал оперу в этом театре.

Существовала ли “нацистская музыка”? Гарантировал ли консервативный стиль, пропитанный Вагнером, Брукнером и/или Штраусом, успех в мире Гитлера? Гарантировали ли более рискованные стили – те, которые процветали в свободной атмосфере Веймарской республики, – провал? Ответы на эти вопросы не настолько очевидны, как кажется. Обязательное отождествление радикального стиля с либеральной политикой, а консервативного – с реакционной является историческим мифом, который не совсем справедлив в категорически неоднозначной исторической реальности.

Политически и эстетически консервативный композитор Ганс Пфицнер по праву должен был играть роль официального гения нацистского периода. Он давно давал гневные отповеди “еврейскому интернациональному духу” в музыке и восхищался Гитлером с самого начала. В 1923 году, когда Пфицнер провел некоторое время в больнице, Гитлер пришел его проведать в компании их общего единомышленника. Они поговорили о еврейских военных преступлениях, а затем принялись обсуждать Отто Вейнингера, чьи расистские и сексуальные теории приводили в восхищение Шенберга и Берга. Пфицнер назвал Вейнингера “величайшим самоненавистником и антисемитом на свете”. Гитлер ответил, что это был “единственный выносимый еврей”, потому что он “избавил себя от мира”. Пфицнер вслух поинтересовался, сработала ли бы такая процедура для других евреев, и этот вопрос вывел Гитлера из себя. Пфицнер в тот момент носил жиденькую, слегка напоминавшую раввинскую, бородку, из чего Гитлер сделал неправильный вывод о том, что композитор еврей. “Фюрер категорически против Пфицнера, – писал Геббельс в своем дневнике в 1943 году. – Он считает его наполовину евреем, что, по нашей информации, не соответствует действительности”.

Когда нацисты захватили власть, Пфицнер решил, что пришло его время. В 1934-м он сказал о Гитлере: “Сегодня нет никого, кроме него, такого сильного духом, телом и душой – того, кого мы знаем как нашего немецкого фюрера последних десяти лет”. Брошюра “Слушайте Ганса Пфицнера!” рекламировала актуальность композитора. Но Пфицнеру не удалось достичь статуса героя, и вскоре он уже ворчал, что космополитичный модернизм молодых композиторов предпочитают его чистой

немецкой музыке, – те же самые обвинения, что он постоянно повторял во времена Веймарской республики. Он тщетно упрашивал Гитлера еще об одной встрече. Остро нуждавшийся в поручителе-нацисте, он нашел его в лице Ганса Франка, генерал-губернатора Польши, покровителя Макса Регера, который организовал свой собственный оркестр в Кракове. Между 1942 и 1944 годами Пфицнер несколько раз ездил туда, привезя в последний свой приезд увертюру “Краковская встреча”. Впервые она была исполнена в 30 милях от Освенцима в тот момент, когда происходил демонтаж газовых камер.

Когда оглядываешься назад, кажется неизбежным, что Пауля Хиндемита настолько яростно критиковали в начале нацистской эпохи, что он вынужден был эмигрировать. Тем не менее хулиган веймарской Германии очень старался найти место в мире Гитлера и продолжал стараться даже после того, как его заставили чувствовать себя нежеланным гостем.

Неудачное сотрудничество с Брехтом подтолкнуло его к правым политическим взглядам, и Хиндемит завел дружбу с консервативным поэтом Готфридом Бенном, который написал текст для его оратории “Бесконечное” – свидетельство отречения от известности, политики и земных удовольствий. С 1933 по 1935 год Хиндемит работал над оперой “Художник Матис” в духе идеала святости немецкого искусства вагнеровских “Мейстерзингеров”. Основанная на биографии ренессансного художника Маттиаса Грюневальда, опера описывала его одинокие попытки найти среди политического и религиозного хаоса свои корни, выражаясь словами лидера крестьянского восстания, в “первозданной почве твоего народа”. Нацистские эстеты обратили внимание на новый курс Хиндемита и отметили его как потенциального музыкального вождя. В 1934 году композитор сказал своему издателю, что он говорил с чиновниками об учреждении “самой амбициозной программы популярного музыкального образования (в том числе надлежащего обучения композиторов) из всех, что когда-либо существовали. Можно буквально держать просвещение миллионов в своих руках”.

Если Хиндемит был на верном пути политически, почему же произошла неудача? По всей видимости, ханжа Гитлер был шокирован оперой “Новости дня” (1929) – абсолютно современным вкладом в жанр *Zeitoper*, в которой обнаженная сопрано пела в ванной. “Ясно, что [“Новости дня”] сильно шокировали фюрера, – писал Хиндемит своему издателю в ноябре 1934 года. – Я напишу ему письмо (Ф. очень понравилась эта идея), в котором попрошу его убедиться в обратном и, возможно, нанести визит в нашу школу, где ему сыграют кантату из

“Пленского дня музыки” – никто еще не был в силах ей противостоять. Ф. даст ему письмо и либретто к “Матису”. Ф. – это Фуртвенглер, который совершил серьезную тактическую ошибку: вместо того чтобы обсудить дело своего коллеги в кулуарах, он написал в его защиту газетную статью, подвергающую сомнению целесообразность политического контроля за художниками. Он не добился реабилитации Хиндемита, а подписал ему приговор.

Тем не менее еще в 1936 году Хиндемит пытался вновь добиться доверия властей, обещая написать произведение в честь люфтваффе. Это была, сказал он, “возможность, которую нельзя упускать”, он даже надеялся “написать для них что-то действительно хорошее”. Когда в январе 1939-го композитор отправился в Америку, оказалось, что он плывет вместе с большой группой еврейских беженцев – личностями, как он написал жене, наполовину еврейке, которых не хочется видеть на регулярной основе. В следующем году он начал преподавать в Йеле.

Другие завсегдатаи веймарской музыкальной сцены совершили достаточно плавный переход в в нацистскую эпоху. При ловком маневрировании у них даже получилось сохранить характерные стили 1920-х. В январе 1939 года Гитлер смотрел “Пер Гюнта” Вернера Эгка – эклектичное произведение, пропитанное Вагнером, Стравинским, Вайлем, джазом и Бергом, и ему так понравилось, что он, на манер Сталина в Большом, пригласил композитора в свою ложу. Гитлер провозгласил Эгка наследником Вагнера, Геббельс превозносил его “действительно большой талант”. (Возможно, нацистским лидерам так понравился “Пер Гюнт”, потому что он остроумно использовал современные западные стили для сатиры на современное западное общество, гимном королевства троллей было *Do as you like*.)

Карл Орф, в веймарский период принимавший участие в проектах социалистического обучения Лео Кестенберга, добился неожиданного успеха в нацистской Германии со своей кантатой *Carmina Burana*. С ее оригинальным перкуссионным письмом (образцом послужила “Свадебка” Стравинского) и пружинистым синкопированием образцово-показательное произведение Орфа было очень несхоже с операми Вагнера, любимыми Гитлером. Рецензия в партийной *Völkischer Beobachter* называла ее “Баварской *Niggermusik*”. Но, когда обнаружилось, что это произведение очень популярно у публики, нацистскую эстетику под него пришлось подогнать. В 1944 году Геббельс разглагольствовал в своем дневнике об “изысканной красоте”

Carmina Burana.

Единственным голосом несогласия с нацистским режимом среди немецких композиторов был Карл Амадеус Хартман, у которого были связи с антинацистским сопротивлением, какое бы оно ни было, и который зашифровывал в своей музыке оппозиционные идеи. У его оркестровой партитуры *Miserae* было краткое посвящение: “Моим друзьям, сотни которых умерли… Дахау-1933/1934”. Историки давно удостоили Хартмана звания “хорошего немецкого” композитора, стойко державшего оборону против нацификации. Но даже этот случай выглядит несколько неоднозначно при близком рассмотрении. Как пишет в своем подробнейшем труде о немецкой музыке эпохи нацизма Майкл Катер, у Хартмана была возможность жить за счет состояния своего тестя, заработанного на шарикоподшипниках. И на премьере *Miserae* в Праге в 1935 году посвящение Дахау увидел только дирижер Герман Шерхен. Публика о нем ничего не знала. Антинацистские убеждения Хартмана были также неочевидны и для мюнхенских тайных агентов партии, которые отметили в своем донесении, что он отдал им при встрече нацистское приветствие.

Только в муссолиниевской Италии – в заведомо менее репрессивной, чем гитлеровская Германия, среде – одному из композиторов удалось недвусмысленно заявить публичный протест против тоталитарного правительства в музыкальной форме. Луиджи Даллапиккола, который нашел свой стиль в синтезе неоклассицизма Стравинского и диссонансного языка Шенберга, был, как и многие другие впечатлительные художники довоенной поры, сначала возбужден псевдогероическими позами Муссолини. В самом деле, Даллапиккола верил в фашизм так истово, что “иногда раздражал нас, своих друзей”, как рассказал его коллега Гоффредо Петрасси историку Харви Захсу. Затем, когда в 1930-е сформировалась итало-германская политическая коалиция, Даллапиккола, жена которого была еврейкой, потерял веру в Муссолини, и, в отличие от многих других, его разочарование лежит на поверхности его музыки. Его *Canti di prigionia*, или “Песни узников” (1938–1941), – кантата призрачной, тайной красоты использует слова Марии Стюарт, Боэция и Савонаролы, чтобы представить всех тех, кто оказался в тюрьме за откровенность или просто за то, что был самим собой: “Я молю вас дать мне свободу… Счастлив тот, кто разрывает оковы тяжелой земли… Мир может давить, враги могут атаковать, я не боюсь ничего”. Даллапиккола нашел первую из этих молитв в книге Стефана Цвейга, бывшего либреттиста Штрауса. Через два месяца после премьеры *Canti di prigionia* Цвейг, который больше не

видел надежд среди сгущающегося мрака, совершил в Бразилии самоубийство.

У атонализма и других современных направлений в нацистской Германии была интересная судьба. Когда в Дюссельдорфе в мае 1938-го открылась выставка “Дегенеративная музыка”, ее организатор Ганс Северус Циглер постановил, что атональные сочинения – это “порождение еврейского духа” Шенберга. Тем не менее, как отмечает Майкл Катер, комиссия под руководством Штрауса заявила, что “Имперская палата музыки не может запретить работы атонального характера, так как выносить приговор таким произведением – дело публики”. В итоге выставка Циглера была плохо принята даже в официальных кругах. Конфузом стало то, что в список дегенератов оказался включен Стравинский, и немецкое Министерство внешней политики оправдывалось в полуизвиняющемся тоне. (Стравинский, еще не приобретший либеральных взглядов, которыми он хвастался в Америке, в 1933 году ворчал, что им несправедливо пренебрегают в новой Германии, несмотря на его “отрицательное отношение к коммунизму и иудаизму… если не сказать сильнее”.) Штраус особенно язвительно прокомментировал идею “Дегенеративной музыки”: в беседе с Циглером он спросил “с полугорьким, полузлорадным” смешком, почему декадентские оперетты Франца Легара и его собственная “подлинно атональная” “Саломея” были проигнорированы. Они нравились Гитлеру.

Как оказалось, к атональной и додекафонной музыке относились терпимо, если композитор выбирал правильную идеологическую позицию. Когда Герберт Герigк – музыковед, возглавлявший музыкальный отдел идеологического управления Альфреда Розенберга и без устали трудившийся над выявлением всех музыкальных евреев – в 1934 году рассматривал дело Арнольда Шенберга, он пришел к ошеломляющему выводу: “Даже так называемая атональность может рождать стоящее искусство, если ее создатель изобретателен и безукоризнен с расовой и политической точек зрения”.

Ученики Шенберга Винфрид Циллиг и Пауль фон Кленау во времена нацизма писали в додекафонной технике, смягчая ее воздействие тональным материалом. Циллиг в опере “Жертва” использовал ряд, состоящий из мажорных и минорных трезвучий, как в “Лулу” Берга. Консервативный датчанин Кленау объяснял технику своей оперы “Михаэль Кольхаас” следующим образом: “В опере не может появиться ни одной ноты, не произведенной из одного из семи лежащих в основе ее структуры додекафонных рядов… Музыка нашего времени нуждается в новой

упорядочивающей регулярности, соответствующей этическому содержанию. Ориентированное на будущее искусство, уместное для национал-социалистического мира, требует этической общности взглядов и мастерства исполнения, которое избавлено от любой самовольной, индивидуалистичной деятельности в сфере звуков".

Как это ни странно, националистический подход Кленау к додекафонному методу был не так уж далек от идей его учителя. Хотя Шенберг был убежденным противником нацистов, его сложно счесть свободным от авторитарных позывов, о чем свидетельствуют его нападки на эгалитаризм Веймарской республики. В 1931 году, когда Германия политически двигалась вправо, Шенберг описывал свою музыку как "живой пример искусства, которое в состоянии наиболее эффективно противостоять латинским и славянским надеждам гегемонии и которое во всех отношениях является производной от традиций немецкой музыки". Даже в американской эмиграции он с трудом приспосабливался к концепции "Мы народ"[71], и в статье 1938 года "Программа для еврейства в четырех пунктах" он заявил, что демократия не подойдет для массового еврейского движения. Чтобы проиллюстрировать свою точку зрения, он использовал наглядный пример из собственной биографии; в процессе руководства Обществом частных музыкальных представлений в Вене он, по его словам, стал "своего рода диктатором" и, обнаружив внутреннюю оппозицию, сделал то, "что при других обстоятельствах можно было бы назвать нелегальным: я распустил все общество, создал новое, принял только тех членов, которые были полностью согласны с моими художественными принципами, и исключил всю оппозицию". Именно так в 1933 году Гитлер пришел к власти.

Шенберг послал свою "Программу" собрату-эмигранту Томасу Манну в надежде на то, что писатель устроит ее публикацию. Манн ответил ему в смятении, протестуя против "фашистской направленности документа" и "его стремления к терроризму". Так зародился замысел "Доктора Фаустуса".

Альбан Берг не испытывал симпатий к программе Гитлера, но был готов перекроить свое резюме в соответствии с нацистскими требованиями. В 1933 году он обсуждал проблемы нового немецкого рынка со своим учеником Адорно, который не хотел покидать Германию, несмотря на то что у него самого были отчасти еврейские предки. Адорно посоветовал Бергу разрекламировать свое чисто арийское происхождение перед Имперской музыкальной палатой, а также отстраниться от понятия еврейской солидарности, "о которой не стоит питать

иллюзий”.

Что касается Веберна, он отказался от своих социалистических взглядов и стал бессовестным приверженцем Гитлера, приветствуя вторжение в Данию и Норвегию почти оргиастической прозой: “Это Германия сегодня! Но национал-социалистическая, конечно же! Не любая! Это именно новое государство, зародившееся 20 лет назад. Да, это новое государство, такое, какого раньше не существовало! Это нечто новое! Созданное этим уникальным человеком! Каждый день становится все более увлекательным. Я вижу такое прекрасное будущее. И для меня оно тоже будет другим”.

Ни один из композиторов не продемонстрировал нравственный крах немецкого искусства так явно, как Рихард Штраус – президент Имперской музыкальной палаты с 1933 по 1935 год. Композитор “Саломеи” почувствовал симпатию к Гитлеру главным образом потому, что полагал: под эгидой такого канцлера, поклонника музыки, он сможет провести ряд давно планируемых реформ – новую систему авторских отчислений, дающую преимущество классическим, а не популярным композиторам; продление авторских прав композиторов; правила, запрещающие курортным оркестрам издевательство над увертюрами Вагнера; рекомендации молодым людям не портить голоса распеванием патриотических песен.

Отчеты выглядят удручающе. Штраус посещал нацистские торжества и подписал показное письмо, обличающее Томаса Манна. Когда антифашист Тосканини отменил свои выступления в Байройте в 1933 году, Штраус заменил его, и в том же году он в последнюю минуту заменил расово неприемлемого Бруно Вальтера в Берлине. В тех редких случаях, когда Штраус появлялся в столице, он встречался с нацистскими лидерами в разнообразных парадных особняках, которые они реквизировали. В феврале 1934-го, например, он в компании Гитлера посетил вегетарианский обед в доме Вальтера Функа, а после обеда аккомпанировал певцам Виорике Урсуляк и Генриху Шлюснусу, которые исполняли его песни. Он поздравлял руководство с днями рождения и речами, дарил подарки. На Рождество 1933 года он подарил Гитлеру “Всемирную историю театра” Йозефа Грегора.

Поведение Штрауса не всегда было настолько достойно презрения, как кажется. В случае с Бруно Вальтером, например, никто не знал, что Штраус принял задание не без колебаний и только после того, как концертная фирма “Вольфф и Захс”, которой владели евреи, сообщила ему (неизвестно, насколько это соответствовало действительности), что сам Вальтер попросил

Штрауса заменить его. В целом Штраус отказывался принимать участие в изгнании евреев из музыки. Он избегал подписывания бумаг, которые могли бы послужить устранению евреев из Палаты музыки. Он сопротивлялся запрету произведений еврейских композиторов и заявил, что симфонии Малера, среди прочего, следует исполнять дальше. Планируя интернациональный музыкальный семинар в Гамбурге в 1935 году, он вышел из себя, когда Министерство пропаганды потребовало найти арийскую французскую замену для оперы Поля Дюка "Ариана и Синяя Борода". Штраус без промедления объявил о своей "полной потере интереса к Гамбургскому фестивалю с этого момента… Я не поеду в Гамбург, а что касается остального, то "Г. ф. Б.". "Гец фон Берлихинген" – это пьеса Гете, герой которой лихо говорит: "Лизни меня в зад!"

Штраус также не мог понять запрета на Феликса Мендельсона. С юности он любил его музыку – все его экзальтированные соло валторны происходят из "Сна в летнюю ночь" – и высмеивал "ужасную арийскую псевдомузыку", которую немецкие композиторы (в том числе и Орф) торопливо сочиняли, чтобы заменить запрещенную музыку Мендельсона.

Когда Стефан Цвейг раскритиковал отношения своего друга с нацистами, Штраус ответил ему мучительно самооправдательным письмом. "Ты веришь, что я когда-либо позволял себе руководствоваться в каких-либо моих действиях идеей о том, что я немец (возможно, *qui lu sa*)? – задавал он вопрос Цвейгу. – Для меня существует только два типа людей: те, у кого есть талант, и те, у кого его нет, и для меня народ не существует, пока он не превращается в публику". Замечание в скобках представляет собой космополитичную смесь французского и итальянского: Штраус, вероятно, хотел написать *Chi lo sa?* ("Кто знает?") Т. е. он никогда не знал и никогда не заботился о том, ариец он или нет.

Нацисты некоторое время вели дело о плохом поведении Штрауса. В феврале 1934-го его и Фуртвенглера осудили за то, что они не отдали нацистское приветствие, когда во время публичного мероприятия все пели "Хорст Вессель" (по слухам, их встретили криками "Концлагерь!"). Когда стало известно, что несколько евреев помогали Штраусу в создании "Молчаливой женщины", *Der Stürmer* комментировала: "Если Штраус захочет сотрудничать с евреями в своих будущих работах, нам придется сделать не очень приятные выводы". И, если верить более поздним воспоминаниям Альберта Шпеера, сам Гитлер начал видеть в Штраусе "врага режима", который действует заодно с "еврейским сбродом".

Но только когда гестапо перехватило то примечательное

письмо к Цвейгу – “*Volk* не существует, пока не превращается в публику”, – положение Штрауса как “официального” композитора пошатнулось на самом деле. Его немедленно заставили покинуть пост в Имперской музыкальной палате. В частной записке Штраус наконец снял маску цинизма и как частное лицо прокричал о своем принципиальном презрении: “Я считаю травлю евреев Штрайхером и Геббельсом позором немецкой чести, свидетельством некомпетентности, самым подлым оружием бесталанной, ленивой посредственности против развитого ума и большого таланта”.

Если бы Штраус бежал из Германии после этого фиаско, режим Гитлера попал бы в очень неловкое положение. Но по разным причинам идея покинуть Германию, вероятно, никогда не приходила композитору в голову. Ему было за 70, и вряд ли он мог представить себе новую жизнь в чужой стране. Более важным было то, что, если бы он уехал один, его большую семью могли сослать в концлагерь. У Штрауса не было иного выхода, кроме как пройти унизительный путь самореабилитации. Он начал с написания раболепного письма Гитлеру, провозглашая его “великим строителем немецкой жизни”. В 1936-м выступление Штрауса на открытии Олимпийских игр в Берлине, где он дирижировал торжественно-банальной партитурой “Олимпийский гимн”, рукопись которой он подарил Гитлеру, широко освещалось. Тысячи белоснежных голубей поднялись в воздух, пока играла музыка. В программу также были включены *Deutschland, Deutschland über alles* и “Хорст Вессель”, хоровое произведение “Аллилуйя” и финал бетховенской Девятой. В фильме Лени Рифеншталь[72] можно увидеть Штрауса с таким же бесстрастным выражением лица, какое было у него всю первую половину XX века.

Штраус вел себя так не только из уязвленного самолюбия – он пытался защитить свою частично еврейскую семью. В “Хрустальную ночь” в ноябре 1938 года любимых внуков композитора, Рихарда и Кристиана Штраусов, остановили по дороге в школу и заставили плевать на группу евреев, которых собрали на деревенской площади, после чего их оплевали самих. Майкл Катер пишет, что Франца и Алису Штраус неоднократно донимало гестапо, и однажды их вытащили из дома Рихарда посреди ночи и допрашивали в течение нескольких дней. Несмотря на это, Франц продолжал поддерживать нацистов. В разведывательном донесении 1944 года говорится, что он начинает сердиться, если знакомые при нем выражают сомнения в военной победе или в партийной организации. Также сообщалось, что Алиса не противоречит ему. Однако дома споры

не прекращались. Франц обычно защищал нацистов, а Рихард ругал их.

Музыка оставалась для Штрауса убежищем от политики, и все же политика омрачила успех последовавшей за “Молчаливой женщиной” оперы – одноактной драмы *Friedenstag*, или “День мира”. Идея принадлежала Цвейгу, либретто было написано театральным историком Йозефом Грегором, который занял место соавтора Штрауса, когда сотрудничество с Цвейгом стало невозможным. История начинается в городе, страдающем от голода во время Тридцатилетней войны. Комендант полон решимости сжечь его дотла, а не сдаться, но его освобождает от разрушительной миссии неожиданно прибывший “День мира”. Некоторые поздние толкователи пытались объяснить оперу как скрытый акт протеста, но на самом деле ее антивоенный посыл очень хорошо гармонировал с циничными манипуляциями Гитлера европейскими пацифистами: фюреру нравилось ставить в тупик европейских демократических лидеров аргументом, что его территориальные приобретения предотвращают войну, а не провоцируют. (“Тот, кто зажжет факел войны в Европе, – сказал Гитлер в 1935 году, – жаждет только хаоса”.) Опустошенность проступает сквозь вежливо триумфальный финал, искусно сделанный пастиш из Девятой симфонии и “Фиделио” Бетховена, в котором также есть отзвуки Восьмой симфонии Малера. Музыка пробуждается, только когда Мария, жена коменданта, жалуется на то, какой ужасной стала ее жизнь. Как это часто бывало, Штраус идентифицировал себя с главным женским персонажем.

Гитлер подтвердил временное возвращение своей благосклонности по отношению к Штраусу, посетив представление *Friedenstag* в Вене в 1939 году. (Премьера состоялась в Мюнхене годом ранее.) Фюрер был вознагражден бурными аплодисментами, когда появился в своей ложе. Затем он передал всеобщее внимание Штраусу, которого приветствовали его собственными “Фанфарами для Венской филармонии”. На своего рода пресс-конференции с Геббельсом на следующее утро Штраус выразил благодарность и надежду на то, что немецкое искусство будет всегда процветать под защитой Третьего рейха. Затем, во время двухчасового частного завтрака с Геббельсом, он говорил о разнообразных проблемах, которые его беспокоили, включая влияние антисемитских законов на его семью. “Он аполитичен, как ребенок”, – записал Геббельс в своем дневнике. По-видимому, Штраус получил заверения, что его невестка и внуки будут находиться под официальной защитой Гитлера, хотя этого не случилось. Алиса Штраус получила паспорт, в котором ей дали второе имя Сара, как всем еврейкам Германии.

Два года спустя в результате психологических игр Геббельса Штраус пережил публичный нервный срыв. Кто-то услышал презрительные замечания Штрауса об опереттах Франца Легара, которые, как всем было известно, очень любил Гитлер. Геббельс вызвал Штрауса к себе на встречу, о которой с иронией написал в своем дневнике: “Я сделал ему несколько милых замечаний о его дерзких письмах. Он не может перестать писать их, а ему это уже очень повредило. В следующий раз я ему покажу”. На самом деле эта личная беседа произошла на глазах множества композиторов. Вернер Эгк описал эту сцену в своих воспоминаниях: “У Легара есть массы! У вас – нет! – кричал министр. – Прекратите уже наконец вашу болтовню о важности “серьезной” музыки! Вы себе не поможете! Искусство будущего отличается от искусства прошлого! Вы, господин Штраус, – прошлое!”

После, по сообщению Эгка, Штраус какое-то время стоял на ступенях Министерства пропаганды, закрыв лицо руками и рыдая. “Если бы только я послушал свою жену и остался в Гармише”, – бормотал он.

30 января 1939 года Гитлер отпраздновал шестую годовщину своего правления, произнеся перед рейхстагом важную речь. С 1933 года, когда здание рейхстага сгорело, немецкий парламент выполнял свои обязанности, исключительно формальные, в Кролль-Опере, где во времена Веймара Отто Клемперер дирижировал “Новостями дня” Хиндемита и “Царем Эдипом” Стравинского. В том же зале в 1933-м искалеченный парламент принял закон о предоставлении чрезвычайных полномочий, который наделял канлцера диктаторской властью. Теперь, в 1939-м, Гитлер сообщил, что его владения вскоре будут включать большую часть Европы и что те, кто встанет на пути судьбы, будут уничтожены. Геббельс в дневнике описывал эту речь как “всеобъемлющую” концепцию, ведущую сквозь длительное развитие к мощной кульминации. “Потомки должны дорожить его речью как настоящим шедевром, – писал Геббельс. – Финал речи захватывает и сокрушает. Все совершенно ею очарованы. Фюрер настоящий гений”.

Речь добавила две новые темы к знакомым угрозам в адрес евреев: смех и уничтожение. “Часто в моей жизни, – сказал Гитлер, – я был пророком, и меня часто высмеивали [*ausgelacht*]”. Он объявил, что пришло время окончательного решения еврейского вопроса, и размах этого решения сотрет улыбки с лиц врагов: “Я верю, что еврейство Германии подавится теперь своим оглушительным смехом”. И еще одно пророчество, которое сделал Гитлер: “Если интернациональным еврейским финансистам в Европе и за ее пределами удастся еще раз

ввергнуть народы Европы в мировую войну, результатом ее будет не большевизация всей планеты и, таким образом, победа еврейства, но уничтожение еврейской расы на территории Европы".

Гитлер использовал эти темы и в последующих речах. В сентябре 1942 года он сказал: "Евреи в Германии смеялись однажды [*haben einst… gelacht*] над моими пророчествами. Я не знаю, смеются ли они по-прежнему или их смех уже затих. Я могу только торжественно заявить: их смех затихнет". А в ноябре того же года он сказал: "Надо мной всегда насмехались [*ausgelacht*] как над пророком. Из тех, кто тогда смеялся [*die damals lachten*], большинство сегодня уже не смеется, а тем, кто смеется, осталось смеяться совсем недолго".

Таким образом, Гитлер закодированно сообщал о том, что началось "окончательное решение еврейского вопроса". С музыкальной точки зрения эти речи кажутся особенно неприятными, потому что, возможно, в них есть аллюзии на Вагнера. Эхо смеха звучит во всем "Парсифале". Кундри рассказывает Парсифалю, как она смеялась над страданиями Иисуса во время крестного пути:

> Я видела – Его – Его —
> И – смеялась…
> И он взглянул на меня!

Отто Вейнингер, которого Гитлер в своих монологах описывал как "единственного хорошего еврея", сказал о смехе в "Парсифале": "Смех Кундри исходит от еврейства. Метафизическая вина евреев – в их зубоскальстве над Иисусом". Позднее, в сцене чуда Святой Пятницы, юноша-мессия смотрит на цветущий луг и вспоминает о цветочных девах, которые соблазняли его. "Я видел, как они увядали, – шепчет он. – Те, кто однажды смеялись надо мной". [*Ich sah sie welken, die einst mir lachten.*]

Одержимость Гитлера "Парсифалем" хорошо задокументирована. Ганс Франк в не всегда надежной автобиографии описывает следующую более-менее правдоподобную сцену, которая разыгралась в личном вагоне Гитлера в 1935 году:

> *Достали проигрыватель, и фюрер выбрал несколько пластинок. Сначала – прелюдию к "Парсифалю" в исполнении дирижера Мука в Байройте. Мы сидели в вагоне медленно двигающегося поезда, и среди нашего*

одинокого молчания звучала святая музыка последней работы Вагнера, его Учителя. Когда они затихли, он задумчиво сказал: "Я строю свою религию на "Парсифале" – служить Господу торжественно, без теологических склок. На братской, настоящей любви, без показного уничижения и пустой казенной болтовни. Без этих омерзительных ряс и ведьминских юбок. Только в костюме героя можно служить Богу".

"Парсифаль" стал предметом ожесточенной борьбы среди нацистских лидеров. Геббельс, Розенберг и Генрих Гиммлер хотели убрать оперу с немецкой сцены на том основании, что ее мистическое христианство чернит нацистский дух. Согласно документу, который обнаружила Бриггит Хаманн, Гитлер от души посмеялся, когда Виланд Вагнер, внук композитора, сказал ему, что, по мнению Розенберга, только второй акт достоин того, чтобы его исполняли. "Парсифаль" должен остаться, сказал Гитлер, хотя режиссеры обязаны найти для него более современное сценическое решение. Виланду было велено "сконструировать вневременный храм Грааля". Как выразился сам Виланд, "[Гитлер] хочет, чтобы "Парсифаля" исполняли, скажем так, против его собственной партии!!!"

В 1934 году Гитлер убедил Винифред Вагнер нанять Альфреда Роллера для оформления нового "Парсифаля" – в духе угрюмого, полуабстрактного "Тристана", которым он так восхищался в Вене. Старая стражница Байройта взбунтовалась против мрачных декораций Роллера, обозвав их "адской оргией". Писатель Йоахим Келер выдвинул предположение, что роллеровская концепция храма Грааля повлияла на некоторые из самых грандиозных зрелищ нацистской культуры – например, "купол света" на партийных съездах в 1930-е и "большой купол", который должен был вознестись в центре Берлина Шпеера. Через шесть лет после смерти Гитлера Виланд Вагнер представил публике минималистично обставленную, поэтично абстрактную версию "Парсифаля", которую критики того времени провозгласили отречением от "нацистского" Байройта. Интересно, насколько далека была она от того замысла, о котором мечтал Гитлер.

Вилла Рихарда Штрауса в Гармише по-прежнему принадлежит семье композитора, и она все такая же, какой он ее оставил. Рядом с письменным столом Штрауса висит маленький портрет еврейского мальчика работы Изидора Кауфмана – художника, писавшего жанровые сценки местечковой жизни. Картина принадлежала бабушке Алисы Штраус Пауле Нойманн,

которую в 1942 году депортировали в гетто Терезиенштадт в бывшей Чехословакии. После ее высылки Штраус неоднократно пытался добиться ее освобождения. Однажды он поехал на машине в лагерь, с обычным апломбом оповестил о своем приезде на входе (“Я композитор Рихард Штраус”, – сказал он.) и заявил, что хочет забрать фрау Нойманн с собой. Охранники ему отказали.

С 1935-го до самой смерти в 1949-м Штраус испытывал удивительный всплеск творческой активности. То, что этот подъем пришелся на пик безумия геноцида, представляет собой своего рода парадокс, о котором Томас Манн пишет в “Докторе Фаустусе”. В случае Штрауса нет никаких прямых доказательств того, что внешние события оказывали на него большое влияние, осознанное или неосознанное. Вполне вероятно, что унизительная отставка из Имперской палаты музыки отправила его обратно к первоначальным принципам. В операх и симфонических поэмах он рисует одинокую фигуру, лишенную земных иллюзий, двигающуюся от самонадеянности к обреченности. В “Гунтраме” герой уходит из общины в одиночестве. В “Кавалере розы” маршальша заглядывает за пределы своего мира в пустое, холодное пространство, где бесстрастно уходит время.

В “Женщине без тени” сказочному императору угрожает опасность превратиться в камень. Поздний период Штрауса начался с оперы “Дафна”, в которой женщина убегает от своей разрушенной жизни, превращаясь в дерево. Автобиографическая важность этой работы подчеркнута ясными аллюзиями на гармоническую структуру и тематический материал “Гунтрама”, его первой, болезненно неуспешной оперы: обе партитуры начинаются в соль мажоре и заканчиваются в фа-диез мажоре, и обе фокусируются на мелодиях, которые мягко сплетаются вокруг трезвучий и ускоряются в нисходящих триолях.

В широком смысле “Дафна” заключала в себе всю историю музыки: сюжет, взятый из “Метаморфоз” Овидия, напоминает о первой сохранившейся опере Якопо Пери “Дафна” (1597–1598). Дафна, одинокая нимфа, дочь речного бога, предпочитает общение с природой общению с мужчинами. Она отказывается от ухаживаний своего друга детства, пастуха Левкиппа, но оказывается в объятиях Аполлона. В приступе ревности Аполлон убивает Левкиппа, продолжавшего ее добиваться. Обезумевшая Дафна обещает всегда стоять над могилой друга “символом вечной любви”. Боги, сжалившись над ней, превращают ее в лавровое дерево, которое навсегда остается недвижимым.

Сама метаморфоза почти целиком разыгрывается оркестром,

и голос Дафны с бессловесными арабесками возвращается только перед самым финалом. Отдельные инструменты, как дрожащие листья, мерцают вокруг аккорда фа-диез мажор. Как своего рода далекое эхо Равеля и Стравинского в оркестре слышны деликатные наслоения ритмических групп (2–3–5). Даже Аполлон теряется в изумлении от песни Дафны. “Мы все еще боги, – вопрошает он, – или нас затмили человеческие эмоции, уничтожило это кроткое величие?”

Тема безразличия к миру вновь возникает в следующей работе Штрауса *Die Liebe der Danae* (“Любовь Данаи”), в которой композитор погрузился в греческую мифологию, но не без уклончивой отсылки к своему душевному состоянию. Юпитер в духе вагнеровского Вотана в конечном счете признает свое бессилие и отказывается от мечты о любви. “Великий неприкаянный прощается с вами, когда наступают сумерки”, – поет бог. Он, по-видимому, говорит и от лица композитора, который видел себя – в финале жизни, но и в финале истории – последним в процессии немецких мастеров, начавшейся с Баха.

После каждого прощания Штраус обнаруживал, что ему суждено прожить еще некоторое время. В тот момент, когда немецкий блицкриг разворачивался в Польше, в 1939-м, он задумал написать особенно неуместное камерное произведение о самом искусстве оперы, действие которого или его отсутствие должно было происходить в Париже при старом режиме. Работа впоследствии была названа “Каприччио”. Получив несколько неподходящих идей от незадачливого Грегора, Штраус сам написал либретто, хотя и позвал на помощь дирижера Клеменса Крауса.

Снова в центре событий оказывается искушенная, неоднозначная, очаровательная женщина. Графиня Мадлен заказывает оперу поэту Оливье и композитору Фламану. Мужчины соревнуются друг с другом, пытаясь добиться ее благосклонности, и то же самое делают музыка и поэзия – что важнее для драмы? В конце графиня смотрит в зеркало и спрашивает: “Можешь ты помочь мне найти финал, финал их оперы? Может ли конец быть небанальным?” В этот момент входит мажордом со словами: “Графиня, обед подан”. Чудная ирония окрашивает то, как Штраус подает эту реплику. “Последние слова оперы не могут быть более банальными, – пишет Майкл Кеннеди в биографии Штрауса. – Но они положены на незабываемо трогательную, лирическую фразу, продолжающуюся в оркестре”. Графиня уходит, словно напевая мелодию про себя (за нее напевает оркестр), и слова оказываются забыты.

Одновременно трогательно и тревожно представлять себе Штрауса, погруженного в искусственный мир “Каприччио” в первые месяцы 1941 года, когда немецкие войска готовились к нападению на Россию, а *Einsatzgruppen* Гейдриха, следуя за ними, планировали массовое убийство евреев и славян. Трогательно, потому что можно почувствовать желание Штрауса исчезнуть в мире звуков. Тревожно, потому что его произведение так сильно расходилось с окружающей реальностью. 3 августа 1941 года, в день, когда “Каприччио” было окончено, 682 еврея были убиты в Черновцах в Румынии, 1500 – в латвийской Еглаве и несколько сотен – в Станиславове на Украине. 28 октября 1942-го, в день премьеры оперы в Мюнхене, первая колонна евреев из Терезиенштадта прибыла в Освенцим-Биркенау, и 90 % из них попали в газовые камеры.

Холокост не только уничтожил миллионы человек, но и добился уничтожения целых композиторских школ. Вполне умеренный, эклектичный стиль, процветавший в Берлине, Вене и Праге между войнами, был фактически уничтожен. Одной из самых видных жертв стал чешско-еврейский композитор Эрвин Шульхоф, умерший от туберкулеза в концлагере в Вюльцбурге в августе 1942го.

Карьера Шульхофа четко обрисовывает ситуацию начала XX века: композитор писал в романтическом стиле и под влиянием народной музыки, затем занялся джазовым фортепиано и увлекся дадаистскими провокациями (в его язвительной “Германской симфонии” певец выкрикивает: “*Deutschland, Deutschland über alles”*, пока пианист громко играет диссонансную музыку). В 1920-е он сочинял неисправимо лиричную камерную музыку в духе Бартока. В следующее десятилетие увлекся социальным реализмом и даже положил на музыку “Манифест коммунистической партии”. Он был на грани эмиграции в Советский Союз, когда нацисты его арестовали. Даже в лагере он продолжал писать музыку, сделав набросок героической Восьмой симфонии, в которой высказывания Маркса, Ленина и Сталина указывали путь к победе.

Несколько других чешско-еврейских композиторов оказались в бывшей тюрьме Терезиенштадт, превращенной в “образцово-показательный концлагерь” для богатых и известных евреев. Какое-то время музыка там процветала, великий чешский дирижер Карел Анчерл управлял оркестром во время исполнения “Оды к радости” Бетховена уже в апреле 1944-го. Сообщество музыкантов включало Павла Хааса, сдержанного, но выразительного ученика Яначека, Виктора Уллмана, чья эстетика во многом была близка эстетике Альбана Берга, Ганса

Красу, демонстрирующего более мягкое влияние Альберта Русселя и Александра фон Цемлинского, и Гидеона Кляйна, которому было чуть за двадцать, но он уже нашел собственный голос.

Композиторы Терезиенштадта стали пешками в страшной игре нацистов, когда те решили переоборудовать лагерь перед визитом Красного Креста в 1944 году. В псевдодокументальном фильме “Терезиентштадт” группа детей исполняет оперу Красы “Шмель”, а Хаас кланяется после исполнения своего “Этюда для оркестра”. Практически невыносимо видеть пустые улыбки на их лицах. Когда проект завершился, нацисты в 11 поездах депортировали 18 000 заключенных из Терезиенштадта. 16 октября 1944 года поезд, в котором находились Хаас, Краса, Уллман, Кляйн и дети, участвовавшие в постановке “Шмеля”, был отправлен в Освенцим. Все, кроме Кляйна, были убиты в последующие дни. Молодой композитор оказался достаточно здоровым, чтобы пережить процесс отбора Менгеле, и прожил до января 1945 года.

Даже в Освенциме играла музыка. Мужские оркестры были сформированы в 1941 и 1942 годах и играли для поднятия духа членов СС. Амбициозная женщина – офицер СС решила в 1943 году создать женский оркестр и собрала разношерстную компанию любительниц и профессионалок. Качество женского оркестра кардинально улучшилось, когда одаренная венская скрипачка и дирижер Альма Розе, племянница Густава Малера, стала руководителем. Как пишут Ричард Ньюман и Карен Киртли в биографии Розе, ей удалось собрать вместе дисциплинированный ансамбль из 50 человек и убедить СС дать ей все, что нужно, включая дирижерскую палочку и подиум. В репертуаре были марши, вальсы Штрауса, отрывки из опер, первая часть Пятой симфонии Бетховена, части симфонии “Из Нового Света” Дворжака и “Грезы” Шумана – последнее пользовалась особой любовью Менгеле.

“Она жила в другом мире, – сказал о Розе один из выживших. – Музыка для нее означала ее любовь и ее разочарования, ее горе и ее радости, ее вечную тоску и ее веру, и эта музыка парила в вышине над лагерем”. Одна польская виолончелистка вспоминала, как Розе сильно выбранила ее за то, что та сыграла фа вместо фа-диез. В тот момент молодая музыкантша была очень сердита. Вспоминая об этом позже, она подумала, что то настойчивое требование идеала, казавшееся тщетным, спасло ее от безумия. В другой раз Розе раздраженно остановила исполнение, когда услышала, что охранники СС слишком громко разговаривают друг с другом. Это было

жутковатым напоминаем о замечаниях ее дяди в адрес невнимательной венской аудитории.

Альма Розе заболела в апреле 1944-го и умерла, по-видимому, от ботулизма. Она умерла быстро, несмотря на очевидно искренние попытки Менгеле ее спасти. Многие из ее музыкантов выжили, в первую очередь благодаря специальному положению, которого их дирижер для них добилась. Пауле Нойманн, бабушке Алисы Штраус, повезло меньше. Однажды семья Штрауса получила посылку, содержавшую ее свидетельство о смерти, в качестве причины был указан сыпной тиф, хотя весьма вероятно, что она умерла в Освенциме. В посылке также находился портрет мальчика работы Изидора Кауфмана, который Штраус повесил рядом со своим столом.

В романе Томаса Манна “Волшебная гора”, аллегорическом портрете предвоенной Европы в образе горного санатория под названием “Бергхоф”, есть сцена, в которой Ганс Касторп, незадачливый главный герой, влюбляется в граммофон и слышит в его песнях симпатию к смерти. Касторп начинает фантазировать, как можно использовать одну песню, чтобы завоевать мир: “Вероятно, можно было бы создать на ее основе целые царства, земные, слишком земные царства, очень устойчивые и прогрессивные, лишенные всякой тоски по родине”[73]. Молодой человек назначает самого себя оператором граммофона, проводящим других пациентов сквозь чудеса коллекции записей. И Гитлер, и Сталин любили устраивать вечеринки подобного рода. У Сталина был хороший американский граммофон на даче, и, по свидетельству очевидца, он сам “менял пластинки и развлекал гостей”. То же самое было и с Гитлером, который собрал обширную коллекцию пластинок в своем убежище в Берхтесгадене – “Бергхофе” – и подвергал своих гостей испытанию долгими подробными беседами под аккомпанемент граммофона.

Обычно в центре таких вечеров оказывались отрывки из Вагнера, песни Штрауса или Гуго Вольфа и, конечно, мелодии Легара, которого Шостакович с насмешкой процитировал в “Ленинградской симфонии”. Гости могли слушать из тысячи имеющихся дисков или Карла Мука, дирижирующего “Парсифалем”, или Генриха Шлюснуса, поющего “Тайное приглашение” Штрауса, или запись Германна Абендрота, исполняющего “Финляндию” Сибелиуса. (Каталог музыкальной библиотеки “Бергхофа” составляет три красно-коричневых тома, которые можно увидеть в Библиотеке Конгресса.) Мартин Борман следил за самим граммофоном. Гитлер обычно читал любительские лекции о каждой играющей пластинке, сообщая

плененной аудитории, что “Брукнер был лучшим органистом своего времени”, “Моцарт похоронен в братской могиле”, а “Тристан” несомненно является лучшим произведением Вагнера. Мы должны поблагодарить за это любовь Матильды Везендонк”.

Гитлер начинал говорить с особой сердечностью, когда в списке композиций появлялся “Тристан”. Он вспоминал довоенную Вену. Генрих Гофман в мемуарах “Гитлер был моим другом” писал об одном из монологов у камина: “Я экономил каждый фартинг, – говорил он нам, глядя отсутствующим взглядом на языки пламени, – чтобы купить билет на галерку в Придворной опере. А гала-представления! Какой великолепный спектакль пышности и роскоши: смотреть, как прибывает императорская семья, видеть великих герцогов в блестящих золотом униформах и всех благородных дам в сверкающих диадемах, выходящих из карет!”

Партийные чиновники начали опасаться, что Гитлер теряет рассудок. “Мне показалось, что он сошел с ума, в 1943-м”, – сказал Бальдур фон Ширах на Нюрнбергском процессе. “Мне это показалось в 1942-м”, – ответил Ганс Фриче. Когда Восточный фронт начал разваливаться, Гитлер работал над совершенствованием музыкальной политики, которая больше не имела никакого смысла. Одной из его инициатив была отправка солдат в Байройт, чтобы и они могли обрести свое вагнеровское откровение. Фюрер также составлял планы для оркестра Брукнера в Линце и фестиваля Брукнера, который мог бы посоперничать с Байройтом в масштабе. После высадки союзников в Нормандии Гитлер забеспокоился о судьбе своего любимого дирижера Фуртвенглера и приказал построить для него бункер, чтобы защитить его от бомб. Фуртвенглер, который жил в замке за пределами Берлина, сказал Гитлеру, что такие предосторожности излишни. Но рабочих послали в дом дирижера в Берлине, чтобы они укрепили подвал кирпичами и балками.

Гитлер также беспокоился о Штраусе, который совершил новое грубое нарушение в 1943 году. Когда местное правительство Гармиша велело Штраусу отдать часть своей виллы для раненых солдат и эвакуированных, композитор ответил, что он не хочет иметь в своем доме незнакомцев. “Ни один солдат не должен погибнуть за меня, – якобы сказал он. – Я не хотел этой войны. Она не имеет со мной ничего общего”. Он обратился за помощью к Гитлеру. “Мои достижения дирижера и композитора, – писал он, – были в последний раз продемонстрированы вам, мой фюрер, в Байройте, где я имел честь встретиться с вами во время представления “Парсифаля”. Возможно, Штраус пытался напомнить Гитлеру о его возможном

присутствии на “Саломее”. Гитлер остался безразличен. На следующий день он постановил, что Штраус обязан разместить у себя беженцев и что нацистские чиновники не должны иметь с ним ничего общего. Когда в июне 1944-го пришло время отметить 80-летие композитора, Гитлер и Геббельс склонялись к тому, чтобы его проигнорировать, но смягчились в ответ на абсурдное предупреждение Фуртвенглера: интернациональное общественное мнение может повернуться против Германии, если день рождения Штрауса проигнорируют. До фиаско в Гармише Гитлер планировал подарить композитору новый “мерседес” и талон на получение 1000 литров горючего. Вместо этого он послал только короткую телеграмму. Геббельс послал по почте бюст Глюка работы Гудона.

И нацистские чиновники, и эмигранты-антинацисты одинаково жаловались на то, что Штраус ведет себя как “абсолютно безучастный наблюдатель”, выражаясь словами чиновника Имперской палаты культуры. “Его музыка, в особенности его песни, безусловно чудесна, – будто бы сказал Гитлер Геббельсу, – но его характер совершенно ужасен”. В более раздраженном настроении Гитлер однажды заявил Шпееру, что Штраус – “абсолютно второразрядный композитор”. Возможно, это самое ужасное оскорбление, если в твоей нравственности сомневается Гитлер, хотя смятение, которое Штраус постоянно вызывал в высших эшелонах нацистской иерархии, указывает на нечто неподатливое и упрямое в его характере. Он был величиной, которую нельзя было контролировать, но невозможно было игнорировать.

Летом 1944 года Штраус стал думать о большом сочинении для струнного оркестра в духе траурной ламентации. Он не писал развернутых инструментальных композиций уже несколько десятилетий, его последним значительным произведением такого рода была “Альпийская симфония”, написанная вскоре после смерти Малера. В “Метаморфозах” Штраус еще раз отдал дань уважения Овидию, подразумевая процесс, во время которого души переходят из одного состояния в другое, хотя, как предположил ученый Тимоти Джексон, трансформация эта носит скорее негативный характер и вещи возвращались в свое первобытное состояние. Композитор также был вдохновлен коротким стихотворением Гете, все произведения которого он прочел в последние годы жизни:

Никто не может знать самого себя;
Отделиться от самого себя,
Но он пытается каждый день стать

Тем, что снаружи будет ясным
Тем, что он есть, и тем, что он был,
Тем, что он хочет и что он может.

Штраус сделал хоровой набросок на текст Гете, и, как обнаружил Джексон, часть этого материала была использована в “Метаморфозах”. Композитор глубоко погрузился в размышления о собственной жизни, возможно, подвергая сомнению философию индивидуализма, которая издавна вела его.

“Метаморфозы”, написанные для 23 струнных инструментов, начинаются с последовательности аккордов ми минор – ля-бемоль мажор – си-бемоль мажор – ля мажор, опирающейся на нисходящую хроматическую линию. Меланхолично и скорбно гармонии за два такта проходят через 11 из 12 нот хроматической шкалы, как будто признавая, что Шенберг, возможно, в конечном счете не был так уж безумен. Линии контрапункта переплетаются, как ветви растения кудзу среди развалин особняка. Музыка то и дело словно пытается найти более лирический, спокойный голос, но настроение оскорбленного отчаяния “Тристана” все время возвращается. В самый драматический момент, ближе к финалу, большая часть инструментов замолкает, остается только сверлящая соль альтов и виолончелей. Эффект напоминает кульминацию *Adagio* Девятой симфонии Малера, когда оркестр умолкает, обнажая в скрипичной партии высокий унисон до-бемоль. Этот вскрик как будто готов привести в ясную тональную сферу – нечто сродни малеровскому блаженному смирению. Но он лишь возвращает в смертельный до минор – основную тональность сочинения.

В финальной части появляется новый элемент: цитата из похоронного марша бетховенской “Героической” симфонии. Рассказывают, что Бетховен сначала хотел посвятить “Героическую” Наполеону, но когда Наполеон объявил себя императором, композитор вычеркнул посвящение и написал вместо этого: “Памяти великого человека”. Считается, что Штраус здесь говорил то же самое о Гитлере, хороня человека, в которого когда-то верил. В свете скрытой цитаты из Гете “Никто не может знать самого себя” похоже, что герой, которого провожают в последний путь, – это сам Штраус. Погребальная песнь Штрауса то попадает в такт, то играет вразнобой с Бетховеном, и мы слышим мучительные диссонансы. Достигнув, кажется, дна, он делает еще два длинных шага вниз – к соль и затем к до. Это похоже на фанфары восхода солнца в “Так говорил Заратустра”, только в обратном направлении, гармонии перематываются к

началу. Нет “света в ночи”, есть только ночь.

Штраус закончил “Метаморфозы” 12 апреля 1945 года. В тот же день умер Франклин Делано Рузвельт. *Adagio* для струнных Сэмюэла Барбера, неопределенно схожее по тону с музыкой, только что написанной Штраусом, передавали по американскому радио. В тот день Берлинская филармония представила безупречно гитлеровскую программу, которая включала скрипичный концерт Бетховена, “Романтическую” симфонию Брукнера и финальную сцену из “Гибели богов”. После концерта члены гитлерюгенда раздавали слушателям ампулы с цианистым калием, по крайней мере по слухам. Гитлер отметил свой 56-й день рождения 20 апреля. Десять дней спустя он пустил себе пулю в рот. В соответствии с его последними инструкциями его тело было сожжено вместе с телом Евы Браун.

Гитлер, возможно, воображал свою смерть как повторение финальной сцены “Кольца”, в которой Брунгильда зажигает похоронный костер для Зигфрида и на коне бросается в пламя. Или он надеялся еще раз проиграть сцену любви-смерти из “Тристана” – музыку, которую он хотел слушать в момент смерти, как он однажды сказал своей секретарше. Вальтер Франк считал, что за образец политики “выжженной земли” в последние дни режима Гитлер взял грандиозный вагнеровский финал: “Все должно было рухнуть вместе с самим Гитлером – своего рода фальшивая “Гибель богов”. Такой экстравагантный жест выполнил бы пророчество Вальтера Беньямина, писавшего, что фашистская толпа “переживет собственное уничтожение как крайнее эстетическое наслаждение”. Но нет никаких доказательств того, что сведенный с ума наркотиками фюрер думал о Вагнере или слушал музыку в последние дни и часы перед смертью. По сообщениям очевидцев, мрачная церемония в разбомбленном саду рейхсканцелярии – два пропитанных бензином и неровно горящих трупа, один неповрежденный, другой с пробитым черепом, – мало напоминала произведение искусства.

Часть третья
1945–2000

Думаю, мы живем во времена не одного основного течения, но многих течений, или, если вы настаиваете на реке времени, мы пришли к устью, может быть, даже за устье, к океану, который идет обратно в небеса.

Джон Кейдж, KPFA Radio, 1992

Глава 10
Время “Ч”

Американская армия и немецкая музыка, 1945–1949

30 апреля 1945 года, в день самоубийства Гитлера, в переломный момент для современной немецкой истории, 103-я пехотная и 10-я танковая дивизии американской армии захватили почти не тронутый войной альпийский курорт Гармиш-Партенкирхен. 200 бомбардировщиков союзников зависли в воздухе, готовые к разорению города и его окрестностей, но налет был отменен по просьбе сдавшегося немецкого офицера.

Ранним утром охранное подразделение повернуло на подъездную аллею виллы в Гармише, намереваясь использовать ее как командный пункт. Когда старший офицер лейтенант Милтон Вейсс вошел в дом, пожилой человек спустился вниз по лестнице, чтобы поприветствовать его. “Я Рихард Штраус, – сказал он, – автор “Саломеи” и “Кавалера розы””. Штраус искал сочувствия солдата. Вейсс, игравший на фортепиано на еврейских курортах Кэтскиллс, кивком головы показал, что узнал композитора. Штраус продолжал говорить о пережитом во время войны, подчеркнуто упоминая злоключения своих еврейских родственников. Вейсс предпочел выбрать другое место для командного поста.

В 11:00 того же дня другой отряд под командованием майора Джона Кремерса 103-й пехотной дивизии военной администрации на джипах подъехал к вилле. Кремерс сказал семье, что у них есть 15 минут на эвакуацию. Штраус подошел к джипу майора с документами, согласно которым он был почетным гражданином Моргантауна, Западная Виргиния, и частью рукописи “Кавалера розы”. “Я Рихард Штраус, композитор”, – сказал он. Лицо Кремерса просветлело – он был поклонником Штрауса. На лужайке поставили знак “Запретная зона”.

В последующие дни Штраус позировал для фотографий, играл на фортепиано вальсы из “Кавалера розы” и озадаченно улыбался, пока солдаты исследовали его статую Бетховена и спрашивали, кто это. “Если они еще раз спросят, – бормотал он, – я скажу им, что это отец Гитлера”.

По всей Европе молодые ветераны выбирались из-под руин войны во взрослую жизнь. Среди них были будущие лидеры послевоенной музыкальной сцены, и пережитое в юности оставило на них неизгладимый след. Карлхайнц Штокхаузен был

сыном раздираемого духовными проблемами члена нацистской партии, который ушел на Восточный фронт и не вернулся. Его мать долгие годы была заключена в клинику для душевнобольных, а затем стала одной из жертв проводимой нацистами программы эвтаназии. В 16 лет Штокхаузен работал в передвижном госпитале на Западном фронте, где помогал солдатам, пострадавшим от зажигательных бомб союзников. “Я пытался найти отверстие для соломинки в районе рта, – вспоминал он, – чтобы влить немного жидкости в этих людей, чьи тела все еще двигались, но там, где у них должны были быть лица, была только желтая шарообразная масса”. По определенным дням Штокхаузен и его товарищи перетаскивали от 30 до 40 трупов в церкви, превращенные в морги.

Ханс Вернер Хенце, обученный на радиста танковых батальонов, провел первую половину 1945 года, бесцельно разъезжая среди развалин. Бернд Алоиз Циммерман сражался на передовой во время нападения Гитлера на Советский Союз. Лучано Берио был мобилизован в армию республики Сало Муссолини и едва не отстрелил себе правую руку, так как не умел пользоваться пистолетом. Янис Ксенакис присоединился к греческим коммунистам, сражался не только с немцами, но и с британцами, которые одними из первых наглядно показали реальную политику “холодной войны”, объединившись с местными фашистами, когда те захватили страну. В конце 1944-го британский снаряд попал в дом, где прятался Ксенакис. Увидев, как мозги его товарища забрызгали стену, он потерял сознание, а очнувшись, обнаружил, что лишился левого глаза и части лица.

В июле 1945 года молодой английский композитор Бенджамин Бриттен, чья опера “Питер Граймс” только что с триумфом прошла в Лондоне, сопровождал скрипача Иегуди Менухина в короткой поездке по оккупированной Германии. Они оба посетили концлагерь в Берген-Бельзене и выступили перед толпой бывших заключенных. Ошеломленный увиденным, Бриттен решил написать цикл песен на “Священные сонеты” Джона Донна – самую духоподъемную поэзию, которую смог найти. 6 августа он положил на музыку сонет номер 14, который начинается словами: “Бог триединый, сердце мне разбей!”[74] Чуть раньше в тот же день атомная бомба упала на Хиросиму. По странному совпадению Роберт Оппенгеймер, глава Американской ядерной программы, нежно любил именно это стихотворение Донна и, очевидно, думал именно о нем, когда назвал место проведения первого атомного испытания Троицей.

19 августа Бриттен закончил цикл сонетом Донна “Смерть, не

тщеславься". Голос поднимается вверх, декламируя "И смерти больше не будет", на долгие девять ударов метрической пульсации останавливается на слове "Смерть", и наконец над звенящей тонико-доминантовой каденцией раздается как гром: "И ты, о смерть, сама умрешь тогда!"

В 1945 году Германия была первобытным обществом, каких не существовало в Европе со времен Средних веков. Бывшие граждане гитлеровского "тысячелетнего Рейха" вели нищенское существование, рылись в мусоре в поисках еды, пили воду из канализации, готовили на кострах, жили в подвалах разрушенных домов или кустарных трейлерах и лачугах. В 1948 году гламурный американский музыкант Леонард Бернстайн прибыл в Мюнхен, чтобы дирижировать концертом, и написал домой: "Люди голодают, дерутся, грабят, клянчат хлеб. Зарплату часто платят сигаретами. На чай тоже дают сигареты. Настощая нищета".

Миллионы военнопленных жили в лагерях, миллионы, бежавшие от советской оккупации на восток или изгнанные из соседних стран политикой этнических чисток, скитались по дорогам. Не успел Гитлер сойти со сцены, как на смену ему в качестве новой угрозы пришел Сталин. Коллективная мощь англо-американской промышленности, только что использованная для того, чтобы уничтожать один за другим немецкие города, превратилась в машину для восстановления. Германия будет перестроена в демократическое общество в американском стиле и защищена от Советского Союза. Частью этого грандиозного плана были денацификация и переобучение, которые оказали решающее воздействие на послевоенную музыку.

Германия и Австрия были разбиты на американскую, французскую, британскую и советскую оккупационные зоны. Главой американской зоны оккупации, Управления военной администрации США, или *OMGUS* (*Office of Military Government, USA*), был беспристрастный, неподкупный, поразительно деятельный Люсиус Клей. В его биографии соединялись жесткое обучение в Вест-Пойнте и идеализм "Нового курса". В инженерном армейском корпусе он координировал строительные проекты *WPA*, и его первая характеристика отмечала, что он "склонен к большевизму". Военный губернатор хотел изменить и встряхнуть Германию, как Рузвельт изменил и встряхнул Америку. На конференции в Берхтесгадене, недалеко от старой гитлеровской цитадели, Клей заявил: "Мы пытаемся освободить ум немца и заставить его сердце ценить эту свободу так высоко, что оно будет биться и умрет за нее и не ради какой другой цели".

Проект освобождения немецкого ума назывался “переориентацией”. Термин был придуман в дивизии психологической войны при Штабе главного командования экспедиционных союзных войск, руководил которыми бригадный генерал Роберт МакКлур. Психологическая война означала преследование военных целей невоенными средствами, что в случае музыки включало популяризацию джаза, американских произведений, интернациональной современной и прочей музыки, которая могла быть использована для разрушения концепции арийского культурного превосходства.

Одну из ключевых позиций в штабе МакКлура занимал эмигрант, русский композитор Николай Набоков. “Он соображает в музыке и разъяснит фрицам, как за нее взяться”, – охарактеризовал эту активную, обаятельную и ненадежную личность один солдат. В 1920-е и в начале 1930-х Набоков принадлежал к штату композиторов дягилевских “Русских сезонов”. Его музыка была не слишком значительной, его способность поддерживать связи на высоком социальном и политическом уровне – поистине виртуозной, в послевоенное время он продемонстрировал способность оказываться в центре любого культурного спора, напоминающую о Зелиге[75].

С приходом *OMGUS* отдел, занимавшийся психологической войной, превратился в Управление информации, взявшее на себя ответственность за любую культурную деятельность на оккупированных территориях. В соответствии с переориентационной системой военные и гражданские эксперты были приглашены для руководства сохранившимися организациями и для поддержки новых. У многих из тех, кто работал в музыкальных отделениях Управления информации, были хорошее образование и прогрессивные взгляды на современную музыку. Двое из самых способных были размещены в Баварии – месте рождения нацистской партии. Джон Ивартс, служивший там с 1946 года, преподавал в колледже *Black Mountain* в Северной Каролине, где одним из его коллег был ученик Шенберга Генрих Яловец. В 1948 году к Ивартсу присоединился Карлос Мозли, уроженец Миссисипи, учившийся вместе с Бернстайном в музыкальной школе Кусевицкого в Беркширсе.

Мозли организовал один из триумфов Управления информации – поразительно успешное выступление Бернстайна в роли дирижера в Мюнхене в мае 1948 года, которое заставило искушенных посетителей концертов утверждать, что этот молодой американец знает немецкую музыку лучше, чем сами немцы. В письме домой Бернстайн ликовал: “Для американского

военного правительства это имеет огромное значение, потому что музыка для немцев – последний оплот их претензий на “расовое превосходство”, и впервые он был подорван в Мюнхене”.

Более чем пять десятилетий спустя, когда он беседовал с автором этой книги в ресторане в центре Манхэттена, воспоминания Мозли о его службе в *OMGUS* были по-прежнему ясными. Он прибыл в Мюнхен сырой зимней ночью, и у него даже не было времени, чтобы высушить одежду перед тем, как явиться к старшим офицерам на инструктаж. Высокопоставленный представитель генералитета сказал ему, что самая неотложная задача состоит в том, чтобы “разобраться, что происходит в Бьюле”. Под этим генерал имел в виду Байройт, где начали появляться идеи о возрождении фестиваля Вагнера. Мозли отправился в Байройт и поднялся по Зеленому холму к *Festspielhaus*. Крыша текла, и вода попадала в амфитеатр. Внизу, в оркестровой яме, Мозли увидел лежащие инструменты, включая карильон. Вспомнив запись “Парсифаля”, которую он часто слушал в юности, – ту, дирижером которой был Карл Мук, – он взял ноты до, соль, ля и ми, лейтмотив храма Грааля.

После этого Мозли отправился в *Haus Wahnfried*, дом Вагнера, который тоже был поврежден бомбами союзников. Винифред Вагнер, вдова сына Вагнера Зигфрида, вынуждена была вынести унижения денацификации и беспомощно наблюдала за тем, как театр используют для итальянской оперы, легких развлечений и прочих “надругательств”. Солдаты играли джаз на фортепиано в Ванфриде, в фестивальном ресторане пекли донатсы. Здание театра даже использовали в качестве казарм для афроамериканских войск – обстоятельство, которое Винифред отметила в своих воспоминаниях четырьмя восклицательными знаками ужаса. Она провела экскурсию по развалинам для Мозли и отвела его на могилу Учителя: “Она заговорила о *unser Blietzkrieg* – “нашем блицкриге” – и с нежностью вспоминала о гитлеровских временах. Я застыл. Я не мог этого вынести. Я просто ушел от нее, чувствуя, как кровь стынет в жилах от ужаса”.

Музыкальную политику *OMGUS* точно характеризует документ дивизии психологической войны под названием “Инструкции по контролю за музыкой № 1”, этот документ можно найти в Национальных архивах Колледж-Парка в Мэриленде. “В первую очередь обязательным является то, – говорится в записке, – что мы не должны производить впечатление, будто мы пытаемся регламентировать культуру, как это делали нацисты”. Вместо этого “влияние на немецкую музыкальную жизнь должно оказываться положительными, а не отрицательными средствами, т. е. поощрением музыки, которую мы считаем благотворной, и

вытеснением музыки, которую мы считаем опасной”. В категорию “опасной” музыки попадали только два человека: Рихард Штраус и Ганс Пфицнер: “Мы не должны… позволять, чтобы этих композиторов “рекламировали”, устраивая специальные концерты, посвященные исключительно их работам, или такие, где они выступали бы в качестве дирижеров”. Документ с таким двойственным подходом заканчивался следующим словами: “У нас не будет особенных трудностей в том, чтобы придать положительную международную направленность немецкому искусству”. Анонимный автор также выделил Сибелиуса, сочтя его способным пробудить чувство нордического превосходства, в результате “Финляндия” была запрещена в Германии.

Если не Штраус, Пфицнер и Сибелиус, то какие композиторы были приемлемы в новой Германии? Первым пунктом на повестке дня стояло восстановление репертуара, который нацисты запретили по расовым и идеологическим соображениям. Результаты оказались разнообразными, как видно из августовского рапорта 1945 года: “Правило, согласно которому в каждом концерте нужно было использовать по меньшей мере одно *verboten* произведение, привело к стереотипной схеме начинать все оркестровые концерты с увертюры Мендельсона… Ситуация с Мендельсоном стала критической, смехотворной и требующей срочного разрешения”. Автором этого рапорта был Эдвард Киленьи, сын учителя теории музыки Гершвина.

Управление музыки также делало упор на американскую музыку, продвигая основные работы Аарона Копланда, Роя Харриса и Вирджила Томсона вместе с более сомнительными произведениями вроде “Увертюры клубничного джема” Роберта Макбрайда. Неожиданно прошла волна исполнений симфонии малоизвестного Харрисона Керра, который работал в нью-йоркском офисе культурного сектора. Отделы цензуры, отслеживающие немецкие письма, доносили, что в целом американскую музыку принимают хорошо, хотя симфонические произведения пользуются меньшим успехом, чем популярные песни. “Я слушаю такую прелестную американскую музыку по радио, – писала одна немка подруге в Филадельфию. – Мне она действительно очень нравится, я не знаю, почему нам всегда говорили, что это все бессмыслица. Правда заключается в том, что наша музыка более вечная и сильная, а ваша зато такая легкая и веселая”.

Экстравертная, пропитанная джазом музыка веймарской эпохи, такая, какую можно услышать в “Трехгрошовой опере”, осуждалась нацистами по причинам политическим и расовым. Ее можно было бы счесть “безопасной” для новой Германии. Однако

к тому времени Вайль укоренился в Америке в качестве бродвейского композитора и не планировал возвращаться в Германию, его ранняя смерть в 1950 году сделала эту тему неактуальной. Другие молодые левые композиторы, такие как Ханс Эйслер и Штефан Вольпе, по-видимому, были проигнорированы из-за связей с коммунистами. Вся школа Вайля, в произведениях которого тон задавали песни, по причине ли своей склонности к левым или из-за смелого синтеза классической и популярной музыки, играла очень небольшую роль в расчетах Управления музыки. Карл Орф, напротив, процветал, хотя *Carmina burana* была одним из любимых произведений Геббельса. Орф ложно представил себя участником антинацистского сопротивления, и *OMGUS* выдало ему чистую идеологическую справку. Помогло и то, что Ньюэлл Дженкинс, местный сотрудник театра и музыки, учился с Орфом до войны.

Особым доверием у американцев пользовались те музыкальные прогрессивные личности, у которых не было симпатий ни к нацистам, ни к коммунистам. Карла Амадеуса Хартмана, мюнхенского композитора, который посвятил свою симфоническую поэму *Miserae* жертвам Дахау, Управление музыки расхваливало как “человека крайне принципиального, с музыкальным мировоззрением поразительно здравым и трезвым для того, кто пережил нацистскую оккупацию”. Вскоре после окончания войны Хартман организовал серию концертов *Musica Viva* в Мюнхене с упором на работы “запрещенных” модернистов. Файл *OMGUS*, посвященный *Musica Viva*, помечен как “Проект переориентации № 1”. Материалы сложены в серую плотную папку, которая, судя по всему, была позаимствована из нацистской картотеки. Под американскими каракулями виден водяной знак *NSDAP*.

Увы, мюнхенские любители музыки не повалили на концерты Хартманна. Джон Ивартс писал: “Они в высшей степени остерегаются любого искусства, созданного в любом стиле, возникшем, скажем, после 1900 года”. На одно из мероприятий пришло меньше 30 слушателей. Карлос Мозли решил использовать деньги *OMGUS* для приобретения 350 билетов, которые он затем раздал молодым музыкантам и композиторам. Таким образом, американские оккупанты не просто выделяли деньги на устройства концертов, но и заполняли места – исключительно щедрая форма покровительства.

Город Дармштадт, большую часть которого сровняли с землей во время бомбежки зажигательными бомбами в сентябре 1944 года, оказал гостеприимство другому эксперименту в области современной музыки, который поддерживали

американцы. Музыкальный критик Вольфганг Штайнеке предложил устроить летний институт, чтобы молодые композиторы могли познакомиться с музыкой, которая была запрещена нацистами. Штайнеке убедил местное городское правительство разрешить ему использовать охотничий замок Кранихштайн – живописную громаду за пределами города. Американские власти тепло поддержали проект, который получил название Интернациональных летних курсов новой музыки. По оценкам эксперта Эми Бил, *OMGUS* обеспечило более 20 % бюджета. Американские военные даже привезли рояль “Стейнвей” к замку на джипе.

Важную роль в развитии организации, которая вскоре приобрела внушительные размеры, сыграл Эверетт Хелм – музыкальный чиновник Гессена и композитор. Хелм с гордостью отметил, что в Дармштадте “слушают и изучают только современную музыку – и только наиболее прогрессивную ее разновидность. Р. Штраус и Я. Сибелиус даже не рассматриваются”. Хиндемита выбрали в качестве “естественной точки отсчета”, но вскоре как сияющая путеводная звезда для молодых немецких композиторов возник Шенберг.

Шенберг занимал важное место в дармштадтской программе с самого начала. Сезон 1949 года совпал с его 75-м днем рождения, и организаторы очень хотели, чтобы он приехал. Джон Ивартс, встречавшийся с Шенбергом в Берлине перед приходом к власти нацистов, сыграл ключевую роль в переговорах. Своим очевидно скептически настроенным коллегам в Нью-Йорке Ивартс написал: “Это будет одновременно и исторически, и человечески важный жест, если США поможет старику приехать до того, как он навсегда нас покинет”. Бюрократические проволочки помешали этому плану. Для посещения Германии в качестве приезжего специалиста нужно было лететь на американском военном самолете и пройти военный осмотр. “Во время моей службы в армии мне не очень везло с военными докторами”, – написал Шенберг Ивартсу. В итоге он решил, что недостаточно здоров для поездки.

Тем не менее дух Шенберга витал над Дармштадтом летом 1949 года: исполняли “Пять пьес для оркестра”, “Вариации для оркестра”, Скрипичный концерт, Четвертый струнный квартет и Струнное трио. Удивительно, что трио появилось в серии американской камерной музыки, которую спонсировало *OMGUS*, вместе с квартетами Чарлза Айвза и Уоллингфорда Риггера. Через два года, летом, незадолго до смерти Шенберга, Дармштадт представил “Танец вокруг золотого тельца” из “Моисея и Арона”, что стало первым в мире исполнением музыки из оперы.

Некоторые неофициальные наблюдатели были встревожены тем, какое направление выбрал Дармштадт. Полковник Ральф Э. Бернс, глава отделения образования культурных дел и сектора культурных связей *OMGUS*, отметил в июне 1949 года в отчете, что летняя школа “приобрела однобокую направленность”. За год до того парижский композитор польского происхождения Рене Лейбовиц, автор сочинения “Сибелиус: худший композитор на свете”, прибыл для проповеди додекафонной музыки, чем вызвал заметное волнение среди молодых немецких композиторов. Лейбовиц вернулся в 1949 году в компании такого же радикального, хотя и менее непреклонного Оливье Мессиана. Французский контингент всех встревожил, как сообщил Бернс в своем следующем “Обзоре деятельности за июль 1949 года”. Расхвалив достоинства “Йельского клуба хорового пения”, который провел успешное немецкое турне, он написал следующее:

> *Дармштадтские каникулярные курсы новой музыки закрылись 10 июля, и мнения по поводу их эффективности разделились. Большая часть студентов и преподавателей считает центральную идею школы – поощрять новую музыку за счет выступлений, лекций и курсов – замечательной, но воплощение этой идеи – ошибочным. В заключительные четыре дня были исполнены пять концертов, озаглавленные “Музыка молодого поколения”. По общему признанию, большая часть этой музыки не имела никакой ценности и ее лучше было бы вовсе не исполнять. Чрезмерный акцент на додекафонную музыку вызвал сожаления. Один критик (Neue Zeitung) назвал концерты “триумфом дилетантизма”. Достойным сожаления моментом в занятиях было и напряжение, возникшее между французской группой и остальной школой. Возглавляемые своим учителем Лейбовицем, французы держались в стороне от остальных и вели себя как снобы. На одном из концертов их поведение вызвало открытый антагонизм. Лейбовиц (австриец по происхождению [sic!]) представляет и признает состоятельной только самую радикальную музыку и открыто выражает презрительное отношение к другим ее видам. Студенты подражают его поведению. По общему мнению, в следующем году каникулярные курсы новой музыки должны следовать другой, более разносторонней схеме.*

Это было предзнаменованием грядущих перемен.

Агрессивная тактика французских приверженцев Шенберга предвосхитила музыкальный раскол будущего, когда Пьер Булез, наиболее “открыто выражавший свое презрительное отношение”, заявит, что любой композитор, который не примирился с методом Шенберга, “бесполезен”. Сам Булез не был в школе в то лето, но он учился у Лейбовица и уже успел устроить скандал на концерте Стравинского в Париже.

Дэвид Моно в истории музыки времен американской оккупации пишет, что *OMGUS* невольно посодействовало “сегрегации современного и популярного”. Дармштадт и другие получали полное финансирование от правительства, города и американцев. У них не было обязанностей перед публикой, которая платила деньги. В то время как “классическая музыка” в неодобрительном смысле этого слова, в виде известных опер и симфонического репертуара, продолжала исполняться, как и в период нацизма, под руководством тех же дирижеров-звезд – Фуртвенглера, Караяна, Кнаппертсбуша, несмотря на многочисленные церемонии денацификации, которым их подвергли. Таким образом, с одной стороны, существовали классические круги, избежавшие денацификации, а с другой – авангард, который настолько решительно выступал в оппозиции к эстетике нацистского периода, что приблизился к идее отказа от публичных концертов. Умеренный идеал популярного модернизма увял, зажатый между крайностями революции и реакции.

Худшей из ошибок американской оккупации с музыкальной точки зрения было случайное убийство Антона Веберна в австрийском Миттерзиле ночью 15 сентября 1945 года. Пока американские военные готовились арестовать родственника Вебера – спекулянта, подозреваемого в связях с нацистским подпольем, – Реймонд Белл столкнулся с Веберном в темноте, запаниковал и застрелил его.

В последующие годы репутация композитора неожиданно изменилась. Веберн долго томился в образе самого незаметного и заумного композитора Новой венской школы, в сравнении с которым Берг звучал сногсшибательным романтиком. Но после смерти он приобрел ауру святого провидца, рафинированный рисунок и затейливые структуры которого предвосхищали авангардные конструкции будущего. Эрнст Кшенек, учившийся с Веберном в Вене, назвал его “провидцем нового музыкального космоса, вырванным из этого мира подлой судьбой”. Когда Вариации для фортепиано Веберна играли на концерте в Дармштадте в 1948 году, молодые композиторы слушали словно в религиозном трансе. То, что из всех австро-немецких

композиторов Веберн был самым ярым поклонником Гитлера, не было широко известно или вовсе не упоминалось.

Рихард Штраус оставался в Гармише. Знак “Запретная зона” защитил его собственность, но не его репутацию. Клаус Манн, сын Томаса, работавший корреспондентом американской военной газеты *Stars and Stripes*, навестил Штрауса в середине мая 1945 года, назвавшись мистером Брауном. Он не забыл, что в 1933 году Штраус подписал письмо, обличающее его отца. В письме домой Клаус писал, что Штраус “оказался, пожалуй, самым подлым человеком, которого только можно себе представить – несведущим, самодовольным, жадным, тщеславным, чудовищно эгоистичным, совершенно лишенным базовых человеческих порывов стыда и порядочности”. Статья в *Stars and Stripes* была лишь чуть менее ядовитой, и украшали ее такие строки: “Штраус по-прежнему не стыдится связей с нацистами”, “Его сердце бьется в такт с нацистской эпохой” и “Старый оппортунист, который прославлял Гитлера”. Некоторые высказывания, якобы принадлежавшие Штраусу, звучат неправдоподобно. Клаус заявлял, к примеру, что Штраус не продемонстрировал осведомленности о разрушенных немецких городах и оперных театрах, хотя из других источников известно, что Штраус говорил почти только об этом. Возмущенный Штраус написал письмо с жалобой отцу Клауса, но так и не отправил его, осознав, вероятно, что это только подольет масла в огонь.

Другие визитеры были более дружелюбны, очарованные воспоминаниями Штрауса об Америке. Когда рядовой Расселл Кампителли упомянул, что он родом из Покипси, Штраус кивнул и сказал: “Ах да, это на Гудзоне”.

Среди солдат были опытные музыканты. Однажды оперативный сотрудник разведки Джон де Лэнси возник на пороге дома Штрауса, но не для того, чтобы допросить его, а чтобы выразить восхищение работой композитора с деревянными духовыми инструментами: до войны он играл на гобое в Питтсбургском симфоническом оркестре. Де Лэнси храбро спросил Штрауса, не собирается ли тот написать Концерт для гобоя. “Нет”, – ответил композитор. Спустя несколько месяцев изумленный де Лэнси прочел в газете, что Штраус действительно написал Концерт для гобоя по просьбе американского солдата. Это была музыка неожиданно легкая, напоминающая быстрые узорные вещи в стиле Мендельсона, которые композитор писал в юности, до того, как подпал под влияние Вагнера. Встречи Штрауса с американцами, кажется, приободряли композитора. На многих поздних фотографиях у него мрачное выражение лица, но на фотографии, сделанной де Лэнси, его глаза сияют, а лицо

спокойно.

Долгая и странная карьера Штрауса завершилась “Четырьмя последними песнями” 1948 года. *Im Abendrot* (“На закате”) своим искусством смотреть смерти в лицо больше похожа на Малера, чем сам Малер. Текст рисует пожилую пару, уходящую в сумерки – “Мы шли через горе и радость, рука в руке”, – и ми-бемоль мажор раскрывает над ними светящуюся арку. Фридрих Ницше мог бы описать эту величайшую из песен Штрауса таким образом: “Мастеров первого порядка можно узнать по следующим характеристикам: во всех вещах, больших и малых, они знают с полной уверенностью, как найти конец, будь то конец мелодии или мысли, будь это пятый акт трагедии или конец политической акции. Лучшие из тех, кто занимает второе место, становятся к концу нетерпеливы. Они не бросаются в море с гордым и сдержанным спокойствием, как делают это, например, горы рядом с Портофино, где Генуэзский залив исполняет свою мелодию до конца”.

Штраус умер 8 сентября 1949 года. Спустя три недели *OMGUS* было распущено, а американское междувластие в немецкой музыкальной истории завершилось.

“Все начинается с тайны и заканчивается войной”, – писал французский поэт Шарль Пеги в 1910 году. Мортон Фелдман – модернист-диссидент, любивший Сибелиуса, – применил эту сентенцию к музыке XX века, описывая, как грандиозные идеи с течением времени превращаются в обыденность, в материалы борьбы за власть для идеологов и педантов. “К несчастью, для большинства людей, занимающихся искусством, идеи становятся наркотиком, – сказал Фелдман. – Они не дают никакой гарантии, что ты останешься самим собой”.

Век начался с магии революции, с ошеломляющих гармоний и потрясающих основы ритмов Стравинского и Шенберга. Процесс политизации начался уже в 1920-е, когда композиторы соревновались за первое место среди меняющихся направлений и обвиняли друг друга в причастности к регрессивным тенденциям. В 1930-е и 1940-е романтическая традиция была фактически захвачена тоталитарным государством. Но ничто не могло сравниться с тем, что произошло, когда Вторая мировая война закончилась, а “холодная война” началась. Музыка взорвалась революционной свистопляской, контреволюцией, теоретическими изысканиями, полемикой союзов и партийных расколов. Язык современной музыки менялся практически каждый год: додекафония сдалась перед “тотальным сериализмом”, который отступил перед алеаторикой, которая уступила место музыке свободно плывущих тембров, сонористике, потом пришли

неодадаистские хэппенинги и коллажи и т. д. Ворвался весь ворох информации позднекапиталистического общества, от чистейших звуков до чистейшей тишины, от комбинаторной теории множеств до бибопа, как будто не оставалось больше никакого барьера между искусством и реальностью. Странные партнерства стали повальным увлечением. Следуя по стопам *OMGUS*, ЦРУ порой финансировало фестивали, на которых исполняли гиперсложную авангардную музыку. Политики “холодной войны”, такие как Джон Ф. Кеннеди, обещали золотой век свободомыслящему искусству, и композиторы-додекафонисты в американских университетах косвенно оказались бенефициарами.

Вторая мировая оказалась войной, которая на самом деле никогда не заканчивалась. Силы союзников оставались на военном положении, а знакомство с ядерным оружием и обнаружение концлагерей привело к мрачным настроениям во всем мире. Риторика ранней “холодной войны” просочилась в музыкальные дискуссии, как и во все остальное. Композиторы эксплуатировали предоставленные возможности, захватывали новые территории, нейтрализовывали оппозицию, наступали, отступали, переходили на сторону врага. Когда Стравинский шокировал коллег, забросив неоклассицизм ради додекафонии, Леонард Бернстайн сказал: “Это было похоже на переход забравшего с собой все свои верные полки генерала на сторону врага”.

Доминирующей эстетикой и в европейской, и в американской музыке была эстетика диссонанса, насыщенности, сложности, многокомпонентности. Американский композитор Эллиот Картер объяснил, почему он отказался от популизма в стиле Копланда и неоклассицизма в духе Стравинского: “До окончания Второй мировой войны мне стало ясно, частично в результате перечитывания Фрейда и других, а частично из-за размышлений о психоанализе, что мы живем в мире, где физическое и интеллектуальное насилие всегда будут проблемой, и что вся идея человеческой природы, лежащая в основе неоклассицистской эстетики, заключается в том, чтобы спрятать подальше вещи, с которыми, как мне кажется, мы должны обходиться не так уклончиво и не так покорно”.

Самым солидным защитником идеи того, что нельзя ничего прятать, был Теодор Адорно – старый ученик Берга, заклятый враг Сибелиуса, музыкальный помощник Томаса Манна при написании “Доктора Фаустуса”. После войны Адорно приобрел устрашающую репутацию постмарксистского философа и глубокого музыкального аналитика. Он исследовал политические аспекты стиля и использовал все имевшиеся в его распоряжении

средства, чтобы унизить музыку, которую считал деградирующей. Основной задачей его книги 1949 года “Философия новой музыки” было уничтожение неоклассицизма Стравинского: сам факт сохранения тональности в современную эпоху, по его словам, выдавал симптомы фашистской личности. По той же причине он осудил Хиндемита, утверждая, что “Новая вещественность” (*Neue Sachlichkeit*) эквивалентна нацистскому кичу. В своей книге *Minima Moralia* Адорно высмеял американских композиторов-популистов, заявив, что “Портрет Линкольна” Копланда можно найти на полке с граммофонными пластинками любого сталиниста-интеллектуала.

Единственным возможным путем для Адорно был путь, указанный Шенбергом в начале века. Более того, теперь музыка понесет свой священный факел в бездны, куда не решился заглянуть даже Шенберг. Все знакомые звуки, все реликты условностей нужно уничтожить. Ключевой отрывок из книги “Философия новой музыки” звучал так:

> *[Новая музыка] взяла на себя всю темноту и виновность мира. Все свое счастье она видит в распознавании несчастья; вся ее красота – в том, чтобы отказывать самой себе в мнимости прекрасного. Никто не хочет иметь с ней дело, как индивиды, так и коллективы. Она затихает, не будучи услышанной и без отзвуков. Если вокруг услышанной музыки время срастается в лучащийся кристалл, то музыка неуслышанная падает в пустое время подобно пуле на излете. В ответ на свой самый последний опыт – ежечасно переживая давление со стороны музыки механической – новая музыка спонтанно держит курс на абсолютное забвение самой себя. Это настоящая бутылочная почта*[76].

Такой язык, напоминающий проповедь эстетизма Томаса Манна (“Искусство – это священный факел, который должен пролить свой милосердный свет на все ужасные глубины жизни”), был совершенно понятен молодым композиторам, которые недавно стали свидетелями абсолютного забвения. Казалось, Шенберг, одинаково обличаемый Гитлером и Сталиным, не был замаран левым или правым тоталитаризмом. Эрнст Кшенек зашел так далеко, что объяснил свое обращение к додекафонной музыке тем, что хочет дистанцироваться от тоталитарной эстетики: “То, что я принял музыкальную эстетику, которую больше всего ненавидели тираны, можно интерпретировать как выражение протеста и, таким образом, результат их влияния”. Многие из тех, кто забросил неоклассицизм и другие стили, процветавшие

между войнами, возможно, рассуждали так же. Рене Лейбовиц в своей книге “Шенберг и его школа” писал, что атонализм несет в себе “бескомпромиссную нравственную силу”.

Вернувшись на Норд-Рокингэм-авеню, Шенберг радостно наблюдал за возрождением своей музыки и своих идей. Тем не менее фанатизм некоторых его последователей тревожил его. Когда Лейбовиц раскритиковал настойчивость тональных элементов в таких работах, как “Ода Наполеону Бонапарту”, Шенберг ответил: “Я сочиняю музыку, а не законы”. Он объяснил, что раньше избегал тональности, чтобы дифференцировать себя с тем, что было до него, и добавил: “Я не счел бы появление в музыке чего-то схожего с тональностью таким трагичным, как прежде”. Шенберг отмежевался от атак Адорно на Стравинского (“Так писать не следует”), и ему не слишком понравились панегирики атональности в исполнении теоретика (“пустой жаргон, который так греет сердца профессоров философии”). Шенберг, возможно, имел в виду и Адорно, и Лейбовица, когда отметил для себя, что только после освобождения из-под влияния “клики Шрбга” его музыка сможет быть должным образом услышана. Он повторил удивительное предсказание, которое сделал в 1909-м: “То хорошее, что первая половина этого века недооценила во мне, вторая половина испортит завышенными оценками”.

Со свойственной ему проницательностью Шенберг отразил грядущую эпоху. Он понимал, что его превозносят как святого покровителя нового воинственного авангардного мышления. Оставаясь горячим приверженцем атонального языка, который он первым освоил в начале века, композитор больше не спешил с осуждением своих соперников. Лучше, чем Адорно, Шенберг понимал основную диалектику музыкальной истории, постоянные колебания между простотой и сложностью. “Я не могу отрицать возможность того, – однажды написал Шенберг, – что так же, как это часто бывало в прошлом музыки, когда гармония развивалась до высшей точки, произойдут перемены, которые повлекут за собой совершенно другие и неожиданные вещи”.

Радикальная перестройка: Булез и Кейдж

Можно сказать, что эра авангарда началась на несколько лет раньше, в холодную зимнюю ночь 1941 года, когда “Квартет на конец времени” Мессиана был впервые сыгран в лагере военнопленных *Stalag VIII A*.

Известный своими передовыми идеями и глубокими религиозными взглядами, композитор Мессиан служил

санитаром, когда немцы в 1940 году вторглись во Францию. Он попал в плен неподалеку от Нанси вместе с двумя солдатами-музыкантами – виолончелистом Этьеном Паскуи и кларнетистом Анри Акока. Пока троих держали вместе с другими пленными посреди открытого поля, Анри Акока сыграл только что написанную Мессианом пьесу “Бездна птиц” – соло для кларнета в форме точных, но несвязных знаков, медленные, напоминающие состояние транса, напевные строки, переплетенные с быстрыми мотивами, вскриками и трелями. Когда Мессиана и его музыкальных друзей отправили в *Stalag VIII A* неподалеку от немецкого Герлица, он начал сочинять семь других частей для необычного сочетания кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано, так как именно на этих инструментах играли он и его сокамерники. В начале законченной партитуры он сделал надпись, отсылающую к Откровению Иоанна Богослова: “В честь Ангела Апокалипсиса, который поднял руку свою к небу и сказал: “Времени уже не будет”.

Среди персонала *Stalag VIII A* были офицеры, недостаточно преданные гитлеровскому режиму. Как рассказывает в своей книге о “Квартете” Ребекка Ришин, один из охранников, Карл-Альберт Брюль, посоветовал французским пленным еврейского происхождения не пытаться бежать из лагеря – по его мнению, здесь они были в большей безопасности, чем во Франции Виши. Брюль также поддержал музыку Мессиана, снабжая его карандашами, ластиками и нотной бумагой, чтобы тот мог работать. Заключенного освободили от работы и поместили в пустой барак, где он мог спокойно сочинять, с охранником у дверей, чтобы прогонять любых нарушителей.

Премьера квартета состоялась 15 января 1941 года. Несколько сотен заключенных разных национальностей собрались в импровизированном лагерном театре, первые ряды заняли немецкие офицеры. Музыка озадачила большую часть аудитории, но преобладало уважительное молчание. Мессиан вскоре вернулся во Францию, подделав при содействии Брюля документы, ускорившие его освобождение.

К этому моменту Мессиан выработал своеобразный музыкальный язык с особенно убедительной концепцией ритма. Оказалось, что библейская фраза “времени уже не будет” имеет четкое техническое значение: у музыки больше не было постоянного размера. В стабильном метре, как нравилось говорить Мессиану, нет жизни, во время войны было достаточно старого “раз-два-три-четыре”. Источником вдохновения для Мессиана послужили “Весна священная” с ее нерегулярными, постоянно меняющимися ритмическими схемами и ритмические

паттерны индийской музыки. Он показал, как ритмические элементы – например, простой телеграфный пульс длинных и коротких длительностей – могут перенять свойства музыкальных тем в процессе умножения элементов (длинный-короткий длинный-короткий длинный-короткий) или их трансформации (длинный-короткий-короткий-короткий). По сути, ритм “Великой священной пляски” Стравинского – это звучание “безжалостной неизбежности”, говорил Мессиан.

Такие идеи пользовались уважением у остроумных студентов Мессиана в Парижской консерватории, среди которых было несколько знаменитостей послевоенной музыки. Квартет произвел на них впечатление тем, как в последовательности самодостаточных моментов совсем по-новому двигался сквозь время. Однако они проигнорировали финальную точку нарратива – благозвучно звенящие аккорды в тональности ми мажор. Как и Бриттен в своих “Духовных сонетах Джона Донна”, Мессиан ответил механизированному безумию Второй мировой самыми чистыми и простыми звуками, какие смог найти.

Через несколько недель после высадки союзников в Нормандии новый 19-летний студент постучался в дверь Мессиана. “Булез (ученик Пьера Жаме) у меня дома в 9:30” – записал Мессиан в своем дневнике. И добавил: “Любит современную музыку”. Это было слишком мягко сказано. Пьер Булез стал идеальным воплощением послевоенного авангарда, не позволявшим никаких компромиссов, никаких уступок, никаких споров о ценностях, как писал Манн в своем рассказе “У пророка”.

На первый взгляд, Булез казался пределом мечтаний интеллектуалов, элегантным в поведении и одежде, вежливым и с мужчинами, и с женщинами – “как молодой кот”, сказал драматург Жан Луи Барро, с которым Булез работал в качестве музыкального режиссера с 1946 по 1956 год. Но, в кошачьем духе, он моментально впадал в ярость, используя грубость для завершения споров. Он был блестящим политиком, в равной степени умевшим убеждать и атаковать. Он всегда был абсолютно уверен в том, что делает. В смятении послевоенной жизни, когда столько старых истин было поставлено под сомнение, его уверенность ободряла. Как отмечает Джоан Пейсер в биографии Булеза, одной из первых его поклонниц стала литературно образованная светская дама Сюзан Тезена, которая до того была спутницей жизни писателя Пьера Дрие Ла Рошеля. Дрие был ревностным фашистом и покончил с собой незадолго до конца войны. Тезена приветствовала Булеза как своего нового художника-спасителя. Она не особенно интересовалась музыкой,

но ей нравилось, как молодой человек говорит.

В отличие от большинства представителей своего поколения Булез не слишком пострадал во время войны. Ему было 15, когда Германия захватила Францию, и он, соответственно, был слишком молод для того, чтобы воевать в короткой войне против Гитлера. По словам Пейсер, он в действительности приветствовал вливание нацистской культуры, осуществленное новыми властями. “Немцы фактически принесли во Францию высокую культуру”, – цитируют его слова. Сын процветающего фабричного инженера, он изучал высшую математику, прежде чем обратился к музыке. Поступив в Парижскую консерваторию, он почти сразу попал в центр внимания. “Когда он впервые оказался в классе, – вспоминал Мессиан, – он был очень мил. Но вскоре он разозлился на весь мир. Он думал, что с музыкой все неправильно”. Мессиан также сказал, что Булез был “как заживо освежеванный лев, он был ужасен!”.

Весной 1945 года французское радио организовало обзор из семи концертов Стравинского в театре на Елисейских Полях, где тридцатью годами ранее прошла легендарная премьера “Весны священной”. 15 марта группа молодых композиторов, студентов консерватории, сорвала представление “Четырех норвежских настроений” Стравинского шиканием, криками, свистом, и, согласно одному сообщению, стуком молотка.

Позже французский музыкальный мир пытался найти смысл в этом событии. Франсис Пуленк, давний поклонник Стравинского, написал статью для *Le Figaro* под названием “Да здравствует Стравинский”, в которой нападал на “юнцов, подражающих левым”, и “лжеюнцов”, оскорбивших его героя. В письме Дариусу Мийо Пуленк описывал смутьянов как “фанатичную секту мессианитов”. Он, судя по всему, еще не знал имени зачинщика – Булеза.

К тому времени Булез уже не был мессианитом. Мессиан оказался недостаточно жестким в своих методах, он продемонстрировал досадную сентиментальность, когда в ответ на дело об освистании Стравинского открыто осудил “холодные и бесчеловечные” тенденции современной музыки и призвал к “небольшой божественной нежности”. Вместо этого Булез добился занятий у Рене Лейбовица, который натаскал его в додекафонии. Но через год и Лейбовиц оказался неподходящим. Однажды в 1946 году, рассказывает Пейсер, Булез принес рукопись Первой сонаты для фортепиано, которую он хотел посвятить своему учителю. Когда Лейбовиц начал исправлять методические ошибки, Булез закатил истерику, прокричал: “*Vous êtes merde!”* и выбежал из комнаты. Позднее, подготавливая сонату к

публикации, Булез увидел имя Лейбовица наверху первой страницы и несколько раз проткнул его ножом для бумаг. Булез также выказывал враждебность по отношению к коллегам, которые не собирались следовать за ним по пути высокого модернизма. Когда в 1951 году Анри Дютийе представил свою подчеркнуто диатоническую Первую симфонию, Булез вместо приветствия повернулся к нему спиной.

В Первой сонате гнев Булеза взрывается в музыке. Нет больше французского пристрастия к четким конструкциям. Нет привычки Шенберга излагать додекафонный материал в классических формах и романтических фразах. Веберн послужил главным образцом, хотя его лиризм минимизирован. Пуантилистские детали уступают место невероятно сложным техническим приемам. С помощью исследований Мессиана Булез до крайности усилил ритмическую контрастность, создав асимметричный ритм вдобавок к атональной гармонии. Кульминацией первой части становится арпеджированный аккорд, помеченный “неистово и быстро”, и еще один, помеченный “очень жестко и очень бесстрастно”.

Неистовство – лейтмотив и других работ Булеза того периода: “Свадебный лик” для голоса и оркестра на стихотворение Рене Шара (“Прощайте, мои союзники, мои жестокие”) и “Солнце вод”, также основанное на стихотворении Шара (“Река с неразрушаемым сердцем в этом безумном мире-тюрьме, храни нас неистовыми”). В 1948 году Булез написал: “Я верю, что музыка должна быть коллективной истерией, яростно современной”. В том же году он закончил Вторую сонату для фортепиано, в финальной части которой происходит неуклонное усиление выразительности – “больше и больше *staccato* и жестко”, “еще неистовее” – до пассажа, в котором пианиста просят “стереть звук в порошок; быстрая, бесстрастная атака, как будто из конца в начало; оставаться *без нюансов* на очень большой громкости”.

“Без нюансов” – очень уместная фраза для потока полемических статей, которые Булез начал печатать в 1948 году. Эссе “Траектории: Равель, Стравинский, Шенберг” ставило крест на еще существующих композиторских стилях в ожидании новой волны. Равель был золотой жилой музыки, ограниченной, впрочем, “фальшивыми открытиями”, “импотенцией”. Критика Стравинского напоминала критику Адорно в “Философии новой музыки”, неоклассицизм был “схематичным, деспотичным, стереотипным”. Атака на додекафонию тоже напоминала социологический жаргон Адорно; Шенберг использовал свою технику, чтобы “заключить классические и доклассические

формы в детально разработанный мир, которым управляют функции, враждебные этим самым формам". Лучом света в темном царстве оставался Веберн, чьи установки были "более жестоки, чем те, что присутствуют в работах его учителя того же периода, установки, которые в каком-то смысле приведут к их уничтожению".

Когда летом 1951 года Шенберг умер, Булез написал умопомрачительно безжалостный некролог. "Случай" Шенберга вызывает раздражение", – написал он. Старик совершил революцию в мире гармонии, оставив ритм, структуру и формы нетронутыми. Он продемонстрировал "самый претенциозный и устарелый романтизм". Пришло время "нейтрализовать сбой", чтобы исправить ситуацию. "Поэтому, – написал Булез в заключение, – я без колебаний пишу, не из желания спровоцировать глупый скандал, но в равной степени и без стыдливого лицемерия и бессмысленной грусти: шенберг мертв!"

Что могло заменить устаревшую систему понятий Шенберга? Мессиан дал первую часть ответа. В 1946 году он планировал "балет о времени" – произведение, в котором собирался "разработать тембры, длительность и нюансы в соответствии с принципами сериализма". Летом 1949-го он взялся за работу над фортепианным этюдом *Mode de valeurs et d'intensites* ("Лады длительностей и интенсивностей"[77]), который стал трамплином для новой композиторской техники, получившей название "тотальный сериализм".

Культивируя ритмическое разнообразие, Мессиан решил, что длительности – шестнадцатые, восьмые, четвертные и т. д. – должны быть расположены на шкале параллельно высоте звуков. Он также сделал ряды динамических обозначений (*ppp, fff, pp, ff* и т. д.) и артикуляции (акцент, *staccato, legato* и т. д.). Отдельной ноте всегда предписывались одинаковые обозначения. Таким образом, верхняя ми-бемоль верхней октавы, всегда 32-я, всегда играется *ppp* и (почти) всегда *legato*. Идея "ритмических шкал" не была новой, о них уже размышляли Чарлз Сигер и Генри Кауэлл. Мессиан, однако, был первым, кто скоординировал все переменные в одной системе.

"Лады длительности и интенсивности", опубликованные в сборнике "Четыре ритмических этюда для фортепиано", потрясли всех бывших и настоящих учеников Мессиана, включая Булеза, Жана Барраке и Карела Гуйвартса. Это была та самая максимально дифференцированная музыка, которую они искали. Барраке на самом деле уже занимался сериализацией ритма и регистра и вскоре, в 1952-м, испробовал свой метод в действии в беспорядочной, остро выразительной фортепианной сонате. Но

Булез пошел дальше всех, организовав параметры Мессиана – высоту тона, длительность, динамику и артикуляцию – в группы по 12 значений, в духе додекафонии. Тоны не повторяются, пока не прозвучат все двенадцать. Длительности не повторяются, пока все двенадцать не использованы. Громкость и артикуляция варьируются от отрезка к отрезку. Результатом этого оказывается музыка в постоянном движении.

В 1950-м и 1951 годах Булез использовал новую технику в “Полифонии-X” для ансамбля и в первой тетради “Структур” для двух фортепиано. Структуры начинаются размашисто, на максимальной громкости, ми-бемоль звучит в вехнем регистре первого фортепиано, открывая две двенадцатитоновые серии одновременно (одну в оригинале, другую в инверсии), Они разворачиваются во всех регистрах в строгой ротации длительностей. Их нижнюю точку определяет громоподобный си-бемоль. Еще один героический музыкальный закон запечатлевается в камне.

Эмоциональное содержание музыки ускользает. Ощущение бреда проходит через минуту, уступая место своего рода овеществленной, механистичной дикости. Сериалистский принцип с его излишеством бесконечно меняющихся музыкальных показателей производит эффект удаления в любой момент любых впечатлений, которые слушатель только что получил. Настоящее – это все, что есть. Ранние работы Булеза, в частности две сонаты для фортепиано, “Структуры” и “Свадебный лик”, возможно, лучше всего расценивать не как интеллектуальный опыт, но как опыт атлетический, рассудочно-сексуальный. Мишель Фуко, великий теоретик власти и сексуальности, казалось, почти сексуально возбудился музыкой Булеза и какое-то время был любовником Бараке, собрата Булеза по сериализму. “Они представляли для меня первый “разрыв” в диалектической вселенной, в которой я жил”, – сказал Фуко о сериалистах. Что двигало Булезом в погоне за порядком, остается неизвестным.

Весной 1949 года 36-летний Джон Кейдж прибыл в Париж со своим профессиональным и личным партнером танцовщиком Мерсом Каннингемом. По предложению Вирджила Томсона Кейдж отправился повидать Булеза, и так завязалась короткая невероятная дружба, взаимно повлиявшая на обоих.

Уже будучи самым радикальным американским композитором своего времени, Кейдж послужил катализатором для событий в музыкальной истории как самых ошеломляющих, так и сомнительной важности: коллажей на радио и в записи произведений, сочиненных при помощи игральных костей,

мультимедийных хэппенингов и самого известного, “4’33”, во время которого исполнитель не издает ни звука. Спустя несколько лет в беседе с Кельвином Томкинсом Кейдж определил себя в выражениях, которые Булез бы без труда понял: “Я стремлюсь к жестокости больше, чем к нежности. В ад, а не в рай, к уродливому, а не к красивому, к грязному, а не к чистому, потому что, когда я так делаю, эти вещи преображаются, и мы преображаемся тоже”. И все же предприятию Кейджа не хватало безжалостности, с которой Булез атаковал прошлое. Вместо термина “авангардный”, подразумевавшего псевдовоенный передовой отряд, Кейдж предпочитал определение “экспериментальный”, которое, как он говорил, было “скорее всеохватывающим, чем исключающим”. В действительности Кейдж был способен и на большую жестокость, и на большую нежность, и его музыка колеблется между двумя этими крайностями.

Кейдж был родом из Лос-Анджелеса, сыном изобретателя, который построил одну из первых работающих подводных лодок. У него был римский нос, худое лицо и пронзительный голос, напоминавший голос Винсента Прайса. В начале 1950-х он выглядел как модный молодой физик – с короткой стрижкой, в белой рубашке с накрахмаленным воротником. В 1942-м он переехал в Нью-Йорк и к концу десятилетия жил на последнем этаже разваливающегося многоквартирного дома на Ист-Ривер, где создал богемную дзен-утопию из минимального количества мебели и белых стен. Он работал за чертежным столом при свете флюоресцентной лампы, вычерчивая свои партитуры при помощи сделанных в Германии рапидографов. Личность Кейджа представляла собой смешение эксцентричности и суетности, даже когда он изучал эзотерические музыкальные сферы, его действия все равно освещались в прессе.

Кейдж начинал как последователь Арнольда Шенберга. В 1935 и 1936 годах он прослушал несколько курсов великого композитора в университете Южной Калифорнии и в *UCLA*. Его попытки попробовать себя в додекафонии были необычными, а серии иногда состояли из 25 нот. С самого начала он выражал презрение к условностям основного течения классической музыки и искал альтернативы. В 1930-м, в возрасте всего лишь 18 лет, он совершил путешествие в Берлин и испытал влияние культуры Веймарской республики. По воле случая он оказался на “фонографическом концерте” Пауля Хиндемита и Эрнста Тоха, на котором фонографы играли на сцене записанные до того звуки, включая “проговоренную музыку” фонетических слогов. В 1939 году Кейдж написал произведение, в котором фонограф

использовался в качестве музыкального инструмента, – *Imaginary Landscape №* 1 для подготовленного фортепиано, китайских цимбал и проигрывателей с регулируемой скоростью. Три года спустя он создал *Credo in Us*, в котором есть роль для проигрывателя или радио, партитура с очевидным сарказмом предлагает оператору "использовать классику, например Дворжака, Бетховена, Сибелиуса и Шостаковича".

Для Кейджа классическая традиция была изношенным кичем, созревшим для уничтожения в духе его интеллектуального героя, концептуального художника Марселя Дюшана. Проигрыватель, выкрикивая хаотичные кусочки из произведений Бетховена или Шостаковича, становился звуковым эквивалентом пририсовывания усов "Моне Лизе" или демонстрации писсуара в качестве произведения искусства.

Также Кейдж любил шум. В манифесте 1937 года он заявлял: "Я верю, что использование шума для создания музыки будет продолжаться и учащаться, пока мы не добьемся музыки, созданной при помощи электронных инструментов, которые сделают возможным использование любых и всех звуков для музыкальных целей". Он сделал себе имя как композитор для ударных, изготавливая инструменты из тормозных колодок, покрышек, винтовых пружин и других старых автомобильных деталей. В то же время он был зачарован мягкими звуками, шорохами на грани тишины и звука. "Подготовленное" (или "препарированное") фортепиано, его самое знаменитое изобретение, не перестает удивлять слушателей, которые ожидают, что на них обрушат какой-то адский грохот; процесс "подготовки", который включает в себя размещение между струнами рояля болтов, шурупов, монет, кусочков дерева и войлока, по своему характеру насильствен, но звуки сами по себе благозвучны. Пьесы Кейджа для подготовленного фортепиано – среди них *The Perilous Night, Daughters of the Lonesome Isle* и цикл "Сонаты и интерлюдии" – обладают сверхъестественной проницательно-стью Эрика Сати, чью музыку Кейдж любил с юных лет.

Та же мягкость управляет "Струнным квартетом в четырех частях" (1949–1950), части которого носят названия *Quietly Flowing Along, Slowly Rocking, Nearly Stationary* и *Quodlibet*. Однако под бесплотной поверхностью протекают тревожные процессы. В квартете Кейдж собирает разнообразные компоненты музыки и составляет из них "шкалу", своего рода шахматную доску возможностей. Он двигается от одного звука к другому в отстраненном расположении духа, пытаясь не подталкивать их в ту сторону, куда они не хотят идти. Кейджевскому отказу от идеи

контроля предшествовал огромный шок.

Когда Кейдж услышал Вторую сонату Булеза, он, по его собственным словам, “оцепенел от ее активности, от того, сколько действия было ей присуще”. В его последующих работах – “Шестнадцати танцах”, Концерте для подготовленного фортепиано и камерного оркестра – все распадалось. В начале Кейдж сохраняет метод, использованный в “Струнном квартете в четырех частях”, двигаясь по схеме из 64 звуков, которая содержит ноты, аккорды, трели и т. д. Затем, в процессе написания последней части концерта в конце 1950 – начале 1951 года, композитор начал подбрасывать монетку, чтобы узнать, что делать дальше. Он следовал правилам китайской системы предсказаний “И-Цзин”, или “Книги перемен”, использующей хаотические действия для генерирования одной из 64 гексаграмм, каждая из которых описывает различные состояния ума или бытия (“сила”, “сияние” и т. д.). Фортепианный цикл *Music of Changes* (“Музыка перемен”), сочиненный в 1951 году, целиком основывался на “Книге перемен”, последовательные броски костей определяли, какой звук будет услышан следующим, какой темп нужно соблюдать и сколько одновременных пластов активности следует аккумулировать. Когда игральные кости требовали максимальной плотности, Джон Кейдж записывал то, что сам признавал “иррациональным” количеством нот, оставляя право принимать решение исполнителю.

Половина звуков в схеме на самом деле была тишиной. Как писал Джеймс Притчетт в своем исследовании творчества Кейджа, композитор заинтересовался “взаимозаменяемостью звуков и тишины”.

Использование случайности – Кейдж будет впоследствии принимать музыкальные решения, основываясь на дефектах рукописной бумаги, карте звездного неба и числах, сгенерированных на компьютере, – уводило музыку далеко от европейской традиции. Для центра Нью-Йорка ничего необычного в этом не было. В те годы Джексон Поллок, Виллем де Кунинг, Франц Кляйн, Барнетт Ньюман, Марк Ротко и Роберт Раушенберг использовали яростные брызги краски, резкие монохромные узоры и сияющие геометрические линии или создавали полностью белые или черные полотна. “Льющаяся техника” Поллока использовала полуслучайный процесс.

Кейдж общался с художниками, следуя за ними из Клуба художников на Ист-Эйт стрит до *Cedar Tavern*. Он также работал с Мерсом Каннингемом, который танцевал в “Весне в Аппалачах” Марты Грэм и впоследствии придумал собственный, раскованно-свободный и плавный хореографический язык. Каннингем и

Кейдж вместе изобрели новый вид танца, направляемого случаем, в котором звук и движение шли разными дорогами только для того, чтобы встретиться снова на более глубоком концептуальном уровне. Приблизительно в это время Кейдж изучил литературу по дзен-буддизму, которая подарила ему всепринимающий – "случится то, что должно случиться" – подход к творческому процессу.

Несколько других композиторов из Нью-Йорка размышляли в похожем духе, и они устремились в круг Кейджа. Самую важную роль сыграл Мортон Фелдман, родившийся в Нью-Йорке и впитавший в себя Бартока, Вареза, Новую венскую школу и абстрактно-экспрессионисткую живопись. Именно Фелдман выпустил на свободу бесенка случая: однажды в квартире Кейджа он предложил для критического рассмотрения набросок пьесы "Проекция 1", партитура которой состояла не из нот, а из решетки блоков-ячеек, в каждой из которых были указаны только временная протяженность и диапазон звучания. Используя графическую нотацию, композитор больше не говорил музыкантам, какую ноту следует играть в определенное время.

Исследовательская атмосфера воцарилась в квартире Кейджа. Другими частыми визитерами были юный экспериментальный талант Крисчен Вулф, в ранних партитурах которого были использованы строго ограниченные звукоряды из трех или четырех звуков, Эрл Браун, который привносил в свои открытые по форме пьесы немного энергии бибопа, пианист Дэвид Тюдор, чье исполнение пьес его друзей само по себе было сочинительством.

Кейдж начал свою революцию с трех исторических концертов весной и летом 1952 года. Сначала в мае в Новой школе социальных исследований была исполнена *Water Music*. Дэвид Тюдор не только играл на подготовленном пианино, но мешал карты, переливал воду из сосуда в сосуд, свистел в свисток и переключал радиостанции. Каждое действие было подчинено временной организации. Затем пришла очередь *Black Mountain Piece*, исполненной в колледже Блэк Маунтин, – первого настоящего хэппенинга. Граница между исполнителем и аудиторией исчезла, когда участники вышли из толпы, чтобы выполнить музыкальные и экстрамузыкальные действия. Мартин Дьюберман в истории колледжа доблестно попытался выяснить, что же произошло на хэппенинге, но не нашел хотя бы двух одинаковых свидетельств. Кейдж читал лекцию о дзен-буддизме, возможно, стоя на лестнице. Роберт Раушенберг демонстрировал художественные работы и/или проигрывал записи Эдит Пиаф на двойной скорости. Мерс Каннингем танцевал. Дэвид Тюдор играл

на подготовленном фортепиано. Показывались какие-то фильмы, мальчики и девочки разносили кофе, возможно, лаяла собака. Блэк Маунтин всегда был приютом авантюристов, но некоторые преподаватели решили, что Кейдж зашел слишком далеко. Штефан Вольпе, который прошел через период увлечения дадаизмом в 1920-е годы в Берлине, покинул зал в знак протеста.

Окончательным прорывом стала премьера “4’33”, так называемой беззвучной пьесы, состоявшаяся 29 августа в Вудстоке, к северу от Нью-Йорка. Кейдж позже сказал, что на создание “4’33” его вдохновила группа абсолютно белых полотен, которые Раушенберг показывал на Блэк Маунтин. “Музыка опаздывает”, – подумал он про себя, столкнувшись с работами Раушенберга. В действительности он уже экспериментировал с моментами тишины в *Music of Changes* и еще в 1948 году говорил, что хочет написать беззвучную пьесу под названием “Безмолвная молитва”. Раушенберг просто придал ему храбрости для осуществления немыслимого.

Оригинальная партитура была написана на обычной нотной бумаге, темп ♩ = 60, в трех частях. Дэвид Тюдор выходил на сцену, садился за фортепиано, открывал крышку и больше ничего не делал, только закрывал и снова открывал крышку в начале каждой части. Музыкой служили звуки окружающего пространства. Это были одновременно головокружительное философское заявление и дзеноподобный ритуал созерцания. Эту пьесу мог бы написать любой, как всегда не упускали случая отметить скептики, но Кейдж отвечал, что никто этого не сделал.

Заставив замолчать буржуазное фортепиано, можно было начинать век машин. Во время своего путешествия по Европе Кейдж познакомился с несколькими новаторами, специалистами в электронной музыке, которые положили начало самой широкомасштабной послевоенной кампании против музыкального прошлого.

За год до того Пьер Шеффер, инженер Французской национальной радиосети, придумал пять электронных *Études of Noises* (“Шумовые этюды”), часть которых состояла из свиста и пыхтения шести локомотивов, записанных им на станции в Батиньоле. Изначально Шеффер работал с фонографом, но вскоре понял, что запись на магнитную пленку, которую немецкие инженеры усовершенствовали во время войны, позволяет делать музыкальные коллажи, разрезая и монтируя фрагменты ленты. (Фактически его первоначальное исследование музыкальной акустики имело место во время войны, с одобрения немецких оккупационных властей.) В сотрудничестве с другим учеником Мессиана, Пьером Анри, Шеффер создал обширный коллаж –

Symphony for a Solitary man (“Симфония для одинокого человека”). Шеффер дал своей работе название *musique concrete* и использовал фрагменты пленки с контрапунктной энергией – проигрывал их задом наперед, ускорял и замедлял, урезал или превращал их в петли.

Когда Кейдж прибыл в Париж, Булез, зная о его давнем увлечении электроникой, познакомил его с Шеффером. Спустя несколько лет в Нью-Йорке Кейдж получил доступ к аппаратам магнитной звукозаписи наподобие немецких и в студии Луиса и Бебе Баррон старательно скомпилировал четырехминутный коллаж *Williams Mix* – первый в серии пьес, которая возникла в рамках Музыкального проекта для магнитной пленки. Материал был выбран из огромного вороха фрагментов магнитофонных записей, которые подразделялись на шесть категорий: городские звуки, сельские звуки, электронные звуки, “рукотворные” звуки, звуки ветра и “мелкие” звуки. Кейдж манипулировал ими при помощи “И-Цзин”, создавая череду постоянных скачков от одного звука к другому или зависаний, закодированных структур, состоявших иногда из не менее чем шестнадцати синхронных рядов. Несмотря на эмоциональную отстраненность метода, *Williams Mix* создавал ощущение неистового мира, современности, сконцентрированной на себе самой.

Imaginary Landscape № 4 (1951) для двенадцати радио разделяет это настроение сумасшедшего дома: два участника находятся у радиоприемников, один переключает станции в соответствии с указаниями в партитуре, второй регулирует звук. Сложно представить себе более точную сатиру на общество, насыщенное средствами массовой информации, хотя, как всегда, авторская позиция композитора умышленно лишена эмоций. В Кейдже была тяга к дотехнологической, даже доиндустриальной жизни. В своей “Лекции о Ничто” 1950 года он процитировал женщину из Техаса, которая сказала ему: “У нас в Техасе нет музыки”. Он добавил: “Причина того, что у них в Техасе нет музыки, заключается в том, что у них есть записи. Уберите записи из Техаса – и кто-нибудь научится петь”.

Все это было чересчур для Булеза, который вскоре заговорил о Кейдже так же презрительно, как и о многих других. В семидесятые он называл своего бывшего друга “дрессированной обезьяной”, чьи методы выдавали “фашистские склонности”, поместив таким образом Кейджа в компанию к Штраусу, Сибелиусу и Стравинскому, в пространство, заполненное композиторами, которые по той или иной причине были признаны фашистскими.

Водораздел между Кейджем и Булезом указал на

социологическую разницу между авангардной культурой Америки и Европы. Аудиторией Кейджа по большей части была богема, включая его единомышленников, эксцентриков из Гринвич-Вилледж и аутсайдеров всех мастей. Аудитория Булеза, напротив, пересекалась с традиционными кругами тонких ценителей высокого искусства. В 1954 году с помощью Сюзан Тезена Булез основал серию концертов *Domaine Musical*, в процессе которых продемонстрировал свои способности к составлению программ, детальным объяснениям и дирижированию сложными партитурами. Среди покровителей, выражаясь словами Тезена, были "Николя де Сталь, Матье, великие художники-абстракционисты, Мишо, Жуве, Шар, Мандиарг, все *grand amis*, директоры галерей, светские дамы". Это были наследники компании, которая покровительствовала Стравинскому и "Шестерке" в двадцатые. Действительно, не кто иной, как завернутый в плащ Жан Кокто, явился на первый концерт. Мортон Фелдман не был далек от истины, называя музыку Булеза формой "гиперактивной моды".

Ирония разбитой дружбы Кейджа и Булеза состоит в том, что некоторые из "случайных" композиций Кейджа звучат до странности похоже на произведения Булеза в стиле тотального сериализма. Молодой венгерский композитор Дьердь Лигети отметил сходство в двух проницательных аналитических статьях 1958-го и 1960 годов, заключив, что Булез и другие композиторы-сериалисты не были полностью ответственны за результаты своей работы. Их метод подчинялся "неврозу навязчивых состояний", который фактически рандомизировал их музыкальный материал.

В действительности же в атональной и додекафонной музыке всегда был элемент автоматизма и произвольности. Когда Шенберг за 17 дней написал "Ожидание", он вряд ли знал загодя, как будут звучать каждый из его оркестровых девятинотных и десятинотных аккордовых комплексов, он тоже разбрызгивал краску на холсте. Кейдж вывел эту произвольность на поверхность. О Концерте для фортепиано с оркестром, конспекте его техники в 1950-е, Кейдж сказал: "Моей целью в этом произведении было сплотить крайние несоответствия таким образом, каким они часто бывают соединены в мире природы, в лесу или на городской улице". В 1949 году, вступая в свой наиболее радикальный период, Кейдж объявил: "Любая попытка исключить "иррациональное" иррациональна. Любой сочинительский принцип, который целиком рационален, иррационален до крайности".

Копланд под огнем

8 мая 1945 года, в День победы в Европе, американские улицы заполнили ликующие толпы. В тот же день Копланд получил Пулитцеровскую премию за “Весну в Аппалачах”. Долгосрочные перспективы популистского стиля, в создании которого Коплан принял активное участие, выглядели радужными. На следующий год Вирджил Томсон с гордостью писал в *New York Herald Tribune*: “Мы делаем лучшую музыку в мире”. В качестве доказательства критик-композитор перечислил большую часть ведущих американских практикующих популистов и/или композиторов неоклассического толка – Копланда, Харриса, Барбера, Уильяма Шумана, Уолтера Пистона, Говарда Хэнсона и вундеркинда Леонарда Бернстайна, который сенсационно дебютировал в качестве дирижера в Нью-Йоркской филармонии в 1943 году и состоялся как композитор, написав загадочную симфонию “Иеремия” и развеселый мюзикл ”Увольнение в город”.

Еще не успели убрать конфетти с Таймс-сквер, а радостный энтузиазм Дня Победы уже уступал место более мрачным, изменчивым настроениям. Америка неслась к невиданному внутреннему процветанию и глобальному влиянию, но наполнялась циничными и полными страха умонастроениями. Дух “общей дисциплины” Рузвельта постепенно исчезал: одновременно с погоней за материальным благополучием в виде телевидения, рок-н-ролльных записей, машин, домов с участками американский средний класс пал жертвой страха, о котором Рузвельт предупреждал еще в первой инаугурационной речи. 1949 год стал поворотным: взрыв первой советской атомной бомбы тем летом и последующее разоблачение физика Клауса Фукса как советского шпиона усилили антикоммунистическую истерию, которая уже охватывала страну.

В это время массовое искусство “Нового курса” начало приобретать сомнительную репутацию. Популистские крайности в “серьезном” искусстве считались свидетельством политически скомпрометированных взглядов. Модернисты, напротив, восхищенно собирали модные словечки вроде “непреклонный” и “бескомпромиссный”, их антагонистичная позиция была пропитана политическим и эстетическим смыслом.

Клемент Гринберг, который в своем знаменитом эссе 1939 года “Авангард и кич” в стиле Адорно противопоставлял авангард коммерческой культуре, провозгласил абстрактных экспрессионистов иконами несгибаемого послевоенного духа. В

другом эссе, в марте 1948-го, Гринберг объявил, что со взлетом Джексона Поллока и других "основная территория западного искусства теперь находится в США вместе с центром тяжести промышленного производства и политической власти". Центральные СМИ подыгрывали этому модернистскому моралите. В августе 1949-го журнал *Life* напечатал репродукции "разбрызганных" картин Поллока, а в заголовке задал вопрос, является ли Поллок "величайшим живущим художником в США". С учетом того, что *Life* находился под крылом американского магната Генри Люса, автора "Американского века", абстракции Поллока приобрели статус политической аристократичности.

В то время как страна поворачивала вправо, Копланд представил свою Третью симфонию – несвоевременный опыт в жанре героического симфонизма в духе Шостаковича. Реакция публики была положительной: Сергей Кусевицкий, заказавший это произведение для Бостонского симфонического оркестра, назвал его "величайшей американской симфонией". Но после премьеры в октябре 1946 года журнал *Time*, еще одно издание-флагман Генри Люса, написал, что Копланд слишком популярен ("слишком занят, чтобы быть великим композитором"). Несколько лет спустя музыковед Уильям Остин был вынужден защищать симфонию следующим образом: "Ничто не сможет убедить слушателя получить от этого произведения удовольствие, если он не испытывает никакой симпатии к его довольно сильному "новокурсному" духу обнадеживающей решимости и дружелюбия".

В четвертой части Копланд процитировал собственную пьесу "Фанфары для простого человека" – то самое сильное заявление, которое было создано по образцу речи "Век простого человека" Генри Уоллеса. Осенью 1946 года Уоллес уже не был уважаемой фигурой национального масштаба, которой он был в годы правления Рузвельта. Президент Трумэн уволил его с поста министра торговли из-за нескольких, по-видимому, просоветских замечаний. Таков был контекст заявления: быть связанным с нераскаявшимся приверженцем "Нового курса" типа Уоллеса стало политическим рискованным. Как утверждает Элизабет Крайст, на следующий год Вирджил Томсон ясно выразил этот подтекст в своей рецензии на симфонию, где высмеивал ее сходство с "речами Генри Уоллеса, замечательными по стилю, но слишком напоминающими Москву". Энтузиазм Томсона по поводу всеамериканских симфоний пошел на спад. В том же году он написал рецензию под названием "Атональность во Франции", выделив Булеза за его виртуозность и отметив возникновение "нового интернационального стиля".

Нападение Томсона на Третью симфонию было грандиозным манипуляторским достижением музыкальной политики, но Копланд все еще играл в наивные идеологические игры. Его редкие комментарии по поводу международной ситуации демонстрировали плачевный уровень осведомленности в том, какова была жизнь в Советском Союзе на самом деле. В апреле 1948 года, например, он поделился таким анализом ждановских гонений на Шостаковича и Прокофьева: “[Композиторы] получили выговор, потому что им не удалось осознать, что их музыкальная аудитория невероятно увеличилась в последние несколько лет… и что композиторы теперь не могут продолжать писать только для нескольких посвященных”. Такие замечания были близки линии партии, и Копланд скоро обнаружил, какие последствия ждут того, кто слишком долго цеплялся за старую идею американо-советской солидарности.

В марте 1949 года Копланд совершил ошибку, посетив научно-культурную конференцию за мир во всем мире в отеле “Уолдорф-Астория” в Нью-Йорке. Это была первая из великих пропагандистских битв культурной “холодной войны”, и репутации многих художников были разрушены в столкновениях идеологий. В роли главного мученика выступал Дмитрий Шостакович, отправившийся в Америку по приказу Сталина. Странные сцены разыгрывались перед ним с того момента, как он прибыл в Америку. Отель “Броадвуд” в Филадельфии отменил его заказ на обед по соображениям безопасности. Демонстранты носили плакаты с надписями, призывающими его говорить правду или бежать:

ШОСТАКОВИЧ, МЫ ПОНИМАЕМ!
ШОСТАКОВИЧ! ПРЫГАЙ В ОКНО!

Второй лозунг намекал на спортивное бегство учительницы Оксаны Казенкиной за год до того. Шостакович был не из тех, кто прыгает в окна. Он читал речи, которые ему подсовывали, он отвечал на вопросы в соответствии с инструкциями, которые шептали ему на ухо. В последний вечер конференции он играл фортепианную аранжировку *Scerzo* из своей Пятой симфонии в Мэдисон-сквер Гарден перед 18-тысячной аудиторией, пока 2000 пикетчиков протестовали снаружи. Все это время Шостакович держался с загадочным видом нервной озабоченности. Когда Мортон Гулд заискивал перед ним в надежде услышать какие-нибудь откровенные признания, Шостакович только пробормотал: “Здесь жарко”.

Левые американские творцы всех мастей собрались на конференцию в “Уолдорфе”, чтобы приветствовать своих

советских коллег. Некоторые участники прибыли из политической симпатии, другие – из солидарности с коллегами или из любопытства. Генри Уоллес тоже был там, и его появление приветствовали аплодисментами. *Time* ехидно писал, что мероприятие можно было спутать со съездом в поддержку Уоллеса. Присутствовали также Клиффорд Одетс, Лилиан Хеллман и Артур Миллер. Томас Манн прислал письмо поддержки. Роль Копланда была особенно заметной: он приветствовал Шостаковича в аэропорту и сидел за одним столом с Хеллман и Уоллесом. Большая часть участников понятия не имела, до какой степени мероприятие было срежиссировано советскими пропагандистами, находящимися под защитой Коминформа.

С другой стороны политических баррикад собралась коалиция разочарованных левых, которые называли себя “Американцы за интеллектуальную свободу”. Они отсиживались в уолдорфском номере для новобрачных, пытаясь противодействовать пропаганде коммунистов и им сочувствующих. В самой гуще этой группы был Николай Набоков, бывший композитор “Русских сезонов” и сотрудник *OMGUS*, чья карьера сделала новый неожиданный поворот. После пребывания в Берлине Набоков подал заявление о приеме на работу в зарождающееся ЦРУ, а в качестве его поручителя выступил не кто иной, как Джордж Кеннан, один из главных создателей американской политики “холодной войны”. Не пройдя проверки на благонадежность – вероятно, его заявление отклонил Дж. Эдгар Гувер, – Набоков снова решил заняться сочинением музыки.

Но потом Набоков все-таки оказался на зарплате в ЦРУ. “Американцы за интеллектуальную свободу” получали тайную поддержку кабинета политической координации ЦРУ, который в борьбе с советским влиянием заинтересовался продвижением антикоммунистических и продемократических культурных видов деятельности. В последующие заявления Набокова о том, что он не имел понятия о связи с ЦРУ, сложно поверить. Без сомнений, когда президент Международного профсоюза производителей дамской одежды вручил ему наличные для оплаты счета в отеле, ему могло прийти в голову, что все не совсем так, как кажется.

“Американцы за интеллектуальную свободу” расходились слушать разные речи и групповые обсуждения. Набоков нацелился на утреннюю дискуссию об изящных искусствах, в которой должны были принять участие Копланд и Шостакович.

Вкладом Шостаковича в программу конференции стала речь из 5000 слов, посвященная музыке, международной и советской внутренней политике. Было бы преувеличением сказать, что

композитор ее “произнес”: он сидел молча, пока ее громко зачитывал переводчик. В речи содержались нападки на Стравинского за то, что тот предал родную Россию и вступил в ряды реакционных модернистов: “Он многообещающе начал, но в его открыто нигилистских сочинениях обнаруживается нравственная бедность, которая показывает бессмысленность и бессодержательность его работ. Стравинский не боится той зияющей пропасти, которая отделяет его от духовной жизни народа”. Дальше речь осуждала “новых соискателей “мирового господства”, которые сейчас заняты воскрешением теории и практики фашизма”. Эта “маленькая шайка подстрекателей” – вероятно, сторонники холодной войны в администрации Трумэна – занимается созданием оружия массового поражения, которое стоит на пути мира во всем мире. Речь даже критиковала Хэнсона Болдуина, военного редактора *New York Times*, за клевету по поводу экономического положения советских азиатских республик, таких как Казахстан и Узбекистан. Мысль о том, что Шостакович мог быть завзятым читателем военных репортажей *Times*, привнесла в заседание легкую комическую нотку.

Копланд ответил сдержанными, вдумчивыми замечаниями, в которых объявил себя свободным от любой политической программы. “Я хочу начать с того, что эту речь написал я сам, – сказал он. – Никто не указывал мне, что говорить, а если бы кто-то попытался это сделать, меня бы здесь не было”. В центре его речи была волнующая элегия утраченному идеализму “Нового курса”:

> *В последнее время мне стало казаться, что “холодная война” даже вреднее для искусства, чем настоящая, потому что она пропитывает атмосферу страхом и беспокойством. Художник работает лучше всего только в живой и здоровой атмосфере по той простой причине, что сам по себе факт созидания – позитивное действие. Художник, если он останется жив, может создавать искусство. Но в атмосфере подозрений, неприязни и страха, столь типичного для “холодной войны”, он не создаст ничего.*

К сожалению, единственной частью речи Копланда, привлекшей внимание газет – первополосная статья в *Times* называлась “Шостакович предлагает всем художникам возглавить войну с новыми “фашистами”, – была эта: “Текущая политика американского правительства неминуемо приведет к третьей мировой войне”.

Набоков наблюдал за Шостаковичем. Он много лет

вынашивал ненависть к советскому коллеге, “культурному генералиссимусу”, как называл его Стравинский. Как и Барток, он услышал в “Ленинградской симфонии” музыкальный кич, который циничные мэтры и импресарио всучили “наивно глупой, апатичной и глубоко неразвитой американской публике” (так он написал в письме Стравинскому). В 1943 году в статье для журнала *Harper’s* Набоков заявил, что мода на Шостаковича знаменует упадок культурных ценностей, сдвиг к “абсолютной и моментальной понятности для масс”.

Несмотря на внутреннюю враждебность, Набоков открыто заявил, что чувствует определенную симпатию к жалкой фигуре, стоявшей перед ним в 1949 году. “Во время шумной конференции, – вспоминал Набоков, – я смотрел, как руки [Шостаковича] крутят папиросы, как дергается его лицо и вся его фигура выражает сильную неловкость. Его советские коллеги справа и слева выглядели спокойно и уверенно, как будды на каминной полке, тогда как его чувствительное лицо было встревоженным, обиженным и ужасно застенчивым. Он походил на человека, загнанного в ловушку, единственным желанием которого было, чтобы его оставили в покое с его собственным искусством и трагической судьбой, которой он, как и большая часть его соотечественников, вынужден был покориться”.

Знание того, что Шостакович лишен свободы слова, не помешало Набокову заставить его говорить. Эмигрант поднялся с места и спросил, действительно ли Шостакович подписал ждановское осуждение таких композиторов, как Стравинский, Шенберг и Хиндемит. У Шостаковича не было выбора, и он сказал: “Я полностью согласен с постановлением в “Правде”. Спустя десятилетия Артура Миллера по-прежнему преследовал момент унижения Шостаковича: “Один Бог знает, что он думал в той комнате, какой раскол происходил в его душе…”

Если Шостакович и пытался протестовать против фарса, которым ему пришлось дирижировать, этот протест принял трудноуловимую молчаливую форму. Вечером после конференции он посетил концерт Джульярдского струнного квартета, где исполнялись Первый, Четвертый и Шестой квартеты Бартока – работы, которые подпадали под определение формализма. Он поздравил исполнителей, а затем, согласно *Times*, “тихо ускользнул в ночь”. Явно не обижаясь на бартоковскую пародию на “Ленинградскую симфонию” (или не зная о ней), он впоследствии включил идеи Бартока в ряд своих поздних возвышенных струнных квартетов.

Спустя несколько дней журнал *Life* открыл огонь по миру Генри Уоллеса, “Нового курса”, Народного фронта и компартии

США. Язвительный фоторепортаж о конференции в “Уолдорфе” выделял Уоллеса как “особо сочувствующего”, а двухстраничная фотогалерея указывала еще 50 “простофиль и сочувствующих”, о которых было сказано, что они помогают коммунистам. Копланд (*Copland*), названный *Copeland*, был рядом с Томасом Манном, Альбертом Эйнштейном, Лэнгстоном Хьюзом, Чарльзом Чаплином и всеми участниками конференции, перечисленными выше.

Среди прочего, атака Люса показала, что уважительное отношение СМИ к интеллектуалам-беженцам закончилось. “Странным архивом фотографий преступников” назвал Томас Манн разворот в *Life*. Автор “Доктора Фаустуса” боялся, что Америка падет жертвой того же тоталитарного безумия, которое поглотило его немецкую родину, и снова начал размышлять об эмиграции. Спустя три года он переехал в Швейцарию, свое последнее отечество. Манн прибыл в Америку в поисках освобождения от дьявольской политики, но не нашел его.

После уолдорфского фиаско Копланд поехал в Париж. То, что ему пришлось пережить, почти никак не отразилось на нем, и он занялся поисками последних музыкальных тенденций в городе, где больше 20 лет назад познакомился с работами Стравинского и “Шестерки”. В письме композитору Ирвину Файну и его жене Верне он сообщил, что “вынюхивает додекафонистов”.

В частности, он нашел Булеза. Скорее всего, композиторов представил друг другу Джон Кейдж, который познакомился с Булезом несколькими месяцами ранее. Копланд поднялся по лестнице в двухкомнатную квартиру Булеза на последнем этаже здания в квартале Маре и услышал, как молодой мастер играет отрывки из Второй сонаты. “Но должны ли мы вновь начинать революцию?” – спросил Копланд, когда Булез закончил. “*Mais oui*, – ответил последний, – *sans pitie*”. Композиторы встретились через два дня на собрании американских эмигрантов, среди которых были пианистка Ширли Габес и молодой одаренный композитор Нед Рором. Булез еще раз сыграл свою Вторую сонату – к ужасу неоклассических американцев. Согласно Ророму, Копланд “перенес это с усмешкой”. Потом он сам подошел к инструменту, чтобы сыграть свои требовательные “Вариации для фортепиано” (1930) – он хотел показать, что “был смельчаком, как и Булез”, по крайней мере так считал Рором.

Той осенью вопрос политических взглядов Копланда вновь всплыл в американских СМИ, и самым причудливым образом. Арнольд Шенберг, обычно ограничивавший свои политические заявления сионистскими проб-лемами, заявил по радио: “Невозможно изменить естественную эволюцию искусства по

приказу; можно дать себе под Новый год обещание сочинять только то, что всем нравится, но невозможно заставить настоящих художников пасть так низко, чтобы отказаться от своей морали, характера, искренности, чтобы избегать представления новых идей. Даже у Сталина это не получается, а уж у Аарона Копланда тем более".

Вирджил Томсон перепечатал агрессивные замечания Шенберга в *Herald Tribune* и позволил Копланду ответить. Копланд сказал: "Господин Шенберг, возможно, видел в газетах мою фотографию вместе с Шостаковичем, сделанную по случаю его краткого визита сюда прошлой весной. В Америке все еще возможно (я надеюсь) делить трибуну для дискуссий с человеком, чьи музыкальные и политические идеи не совпадают с твоими собственными, без того, чтобы быть обвиненным в соучастии".

В ФБР в Вашингтоне, округ Колумбия, кто-то не поленился и завел дело на композитора ("он же Aaron Copeland", говорится на одной странице). Когда Копланд вернулся из шестимесячного путешествия по Европе и Израилю в 1951 году, Дж. Эдгар Гувер написал записку своему коллеге в ЦРУ: "Копланд некоторое время был в отъезде, 25 июня 1951 года он прибыл в Нью-Йорк из Бомбея в Индии рейсом компании *TWA* 6022-*C*. Мы будем очень благодарны, если вы сможете предоставить Бюро любую полученную вами информацию, касающуюся деятельности Копланда за рубежом".

В 1951 и 1952 годах Копланд читал лекции в Гарварде в рамках курса Чарльза Элиота Нортона, где набросал исключительно ясную и мудрую картину возникающей идеологической границы в послевоенной музыке. С одной стороны, сказал он, есть додекафонный композитор, который "больше не пишет музыку для удовольствия", а "пишет ее против громкой и воинственной оппозиции" композиторов социального реализма. Другими словами, додекафонная музыка политизированна. С другой стороны, есть композиторы "коммунистических убеждений", которые идут на риск потери качества ради популярности.

Читая между строк интонационно ровной прозы Копланда, можно почувствовать его беспокойство о том, что он слишком очевидно попадает во вторую категорию. Ему уже приклеили ярлык сочувствующего на страницах *Life*. Он видел, как его давних коллег подвергали допросам или заставляли покинуть страну. Будучи гомосексуалистом, он имел лишнюю причину для беспокойства: ФБР проводило отдельные чистки гомосексуалистов, основываясь на теории, что последние являются легкими мишенями для советского шантажа. Одним из

них был Джон Ивартс, бывший музыкальный офицер *OMGUS* в Баварии, который лишился поста атташе по культуре в 1951 году.

20 января 1953 года Дуайт Дэвид Эйзенхауэр официально вступил в должность президента США. “Портрет Линкольна” Копланда был включен в предварительный инаугурационный концерт Национального симфонического оркестра, но за две недели до мероприятия конгрессмен Фред Басби обвинил работу Копланда в коммунистической пропаганде и потребовал убрать концерт из программы.

В качестве доказательства того, что Копланд является “сочувствующим”, Басби зачитал длинный список связей композитора, которые были внесены в “Отчеты Конгресса”, включая его появление на конференции в “Уолдорф-Астории”, его поддержку Ханса Эйслера, который был допрошен Комиссией по расследованию антиамериканской деятельности в 1947 году и затем депортирован, его отношений с такими организациями, как Американская комиссия по защите лиц иностранного происхождения, Фронт художников за победу в войне, Гражданский комитет в поддержку Гарри Бриджеса, Национальный комитет в защиту политических заключенных, Национальный совет американо-советской дружбы, Американский музыкальный союз друзей бригады Авраама Линкольна. Бабси предупредил: “Так как количество подобных видов деятельности и членств увеличивается (*sic*), оснований верить в невиновность этого человека неизбежно становится меньше”.

Копланд сделал заявление, обороняясь в духе того времени: “Я говорю со всей определенностью, что сейчас и никогда ранее я не был коммунистом или членом коммунистической партии или любой другой организации, которая каким бы то ни было образом пропагандирует или проповедует свержение американского правительства”. Тем не менее “Портрет Линкольна” для избранного президента Эйзенхауэра в Конституционном зале не исполнили.

22 мая 1953 года пришла с ужасом ожидаемая телеграмма: “НАСТОЯЩИМ ВАМ ПРЕДПИСЫВАЕТСЯ ЯВИТЬСЯ ПЕРЕД КОМИССИЕЙ В ПОНЕДЕЛЬНИК, 25 МАЯ, В 14:30, КОМНАТА 357, АДМИНИСТРАТИВНОЕ ЗДАНИЕ СЕНАТА, ПОСТОЯННАЯ ПОДКОМИССИЯ РАССЛЕДОВАНИЙ”.

К счастью, Маккарти не обошелся с Копландом так жестоко, как с другими сочувствующими, возможно потому, что сенатор меньше интересовался карьерой композитора, чем его образовательной деятельностью от имени Информационного агентства США, которое, как предполагалось, было заполнено

коммунистами. “Мне показалось, – писал Копланд в частной записке, – что Маккарти понятия не имел, кто я и чем занимаюсь”. Композитор заявил о своем неведении того, что те организации, с которыми его связывали, имели какие-то отношения с коммунистами. Иногда, сказал он, его имя использовали без его ведома. В других случаях связи были поверхностными, роль Копланда в Гражданском комитете в поддержку Гарри Бриджеса заключалась в том, что он выдал чек на один доллар. Менее искренним было заявление Копланда, что он никогда не поддерживал отношений с членами партии. К счастью, следователи Роба Кона не знали о его речи 1934 года перед собранием фермеров-коммунистов в Миннесоте.

Предоставив письменный отчет Постоянной подкомиссии расследований, Копланд ждал, что его вызывут на публичные слушания. Но этого не произошло. Очевидно, ему помогла неожиданная поддержка издателя-антикоммуниста Джорджа Сокольского, который в частной беседе попросил Маккарти оставить в покое “одного из величайших ныне живущих композиторов Америки”. Последствия тем не менее были. Годами Копланд испытывал проблемы каждый раз, когда пытался выехать за рубеж: паспортное агентство отказалось продлить его паспорт, и от него постоянно требовали, чтобы он демонстрировал связи с антикоммунистическим организациями. В 1953 году несколько договоров с Копландом были отменены по политическим основаниям.

Говард Поллак в биографии Копланда заявляет, что политические испытания, какими бы изнурительными они ни были, практически не изменили его стиля. Он не “обратился” в додекафонию, как часто утверждается. Были написаны только четыре однозначно додекафоннные вещи: Фортепианный квартет, Фантазия для фортепиано, *Connotations* и *Inscape*. В других работах Копланд в той или иной форме использовал свой популистский стиль. Его наиболее амбициозным проектом 1950-х стала опера *The Tender Land*, применявшая язык “Весны в Аппалачах” и “Билли Кида” к тихо-трогательной истории жизни в открытой прерии. В либретто Эрика Джонса присутствовало затаенное чувство социального протеста: жители города испытывают безотчетные подозрения по отношению к двум чужакам, разыгрывая паранойю маккартистской Америки в миниатюре. Открытые интервальные структуры мелодики и скудная инструментовка освещают сцену знакомым райским светом.

Копланд надеялся, что *The Tender Land* покажут по телевидению, но студии не проявили никакого интереса. Вместо этого ее поставили в *New York City Opera*. Гонорар в 1000 долларов

был подарком от Роджерса и Хаммерстайна, создателей “Оклахомы!”.

С учетом того что *The Tender Land* проигнорировали, самым заметным послевоенным заявлением композитора стали *Connotations*, впервые исполненные в сентябре 1962 года. Вряд ли какая-нибудь американская оркестровая работа пользовалась таким вниманием СМИ: премьера была дана по случаю открытия филармонического зала в новом Линкольн-центре в Нью-Йорке. *CBS* показал концерт в прямом эфире для 26 миллионов зрителей. Это была массовая публика, о которой давно мечтали американские композиторы.

Но Копланд больше не искал ее расположения, неожиданно в нем поднялась волна гнева, стремление поставить аудиторию гала-представления в Линкольн-центре лицом к лицу с легким ароматом революционной мистики. *Connotations* с некоторым отрывом занимают первое место среди диссонансных партитур Копланда, и их кульминацией оказывается раздражающе оркестрованный аккордовый ряд, охватывающий все двенадцать нот хроматической гаммы. В антракте композитора поприветствовал сам Джон Ф. Кеннеди, который ради этого мероприятия прибыл из Вашингтона. Обычно непринужденно себя чувствовавшая в культурном окружении, первая леди впервые практически потеряла дар речи. “О мистер Копланд, – сказала она. – О мистер Копланд…”

После этого творческая активность Копланда резко снизилась. *Inscape*, премьера которого состоялась в Нью-Йорской филармонии под руководством Бернстайна в 1967 году, носил более приглушенный и загадочный характер. Последняя крупная работа, “Дуэт для флейты и фортепиано” (1971), возвращается к языку ясной риторики, и вступительное соло флейты звучит как пасторальный вариант несокрушимой трубы, которая открывала “Фанфару для простого человека”. Тогда же Копланд опубликовал трогательную фортепианную пьесу под названием “В вечернем воздухе”, воскресив музыку, которую он писал в 1945 году для документального фильма “История Каммингтона”, снятого Управлением военной информации и повествующего о группе беженцев из Восточной Европы, к которым сначала отнеслись с презрением, а затем приняли в городе в Новой Англии. Кое-что из этого материала, включая польскую колыбельную, появляется в *Midday Thoughts* (1982), одной из его самых поздних работ. Словно Копланд грезил об оставшихся в прошлом многообещающих временах.

В какой-то момент музыка просто перестала звучать в его голове. “Как будто кто-то перекрыл кран”, – сказал он критику

Полу Муру. Он начал страдать от потери памяти – первый признак болезни Альцгеймера. Он прожил до 90 лет, постепенно уходя в нежное молчание. Эпиграф к “В вечернем воздухе”, взятый у Теодора Ретке, рассказывает историю его последних лет с душераздирающей простотой: “В вечернем воздухе я вижу, как тьма медленно опускается на все, что мы делаем”.

Многие лидеры времен “Нового курса” после войны либо молчали, либо испытывали проблемы с тем, чтобы продолжать в довоенном духе. В некоторых случаях политика оказывала отрицательное воздействие, в других начиналась общая деморализация из-за того, что массовая аудитория растворилась в телеэфире. У Марка Блицстайна не получилось извлечь выгоду из успеха своей первой крупной оперы “Колыбель будет качаться”, эмоциональная южная трагедия “Реджина” провалилась на Бродвее в 1949 году, и его самым популярным достижением послевоенных лет стала адаптация “Трехгрошовой оперы”. Он погиб в 1964 году на Мартинике от рук трех матросов, став жертвой гомофобии. Рою Харрису не удалось повторить успех своей Третьей симфонии, несмотря на замечательные попытки. Вирджил Томсон пользовался популярностью, но больше как критик, его оперы на либретто Гертруды Стайн “Четверо святых в трех актах” и “Мать всех нас” ставили очень редко, а “Метрополитен-опера” отказалась от постановки его последнего произведения “Лорд Байрон”. Пол Боулз практически перестал писать музыку и переехал в Марокко, где сконцентрировался на автобиографической прозе. Мортону Гулду не удалось получить заказ от Луисвильского оркестра, у которого был грант на 400 000 долларов для субсидирования новой музыки от Фонда Рокфеллера, на том основании, что его поп-музыка и музыка для радио не делают его “серьезным композитором”. Сэмюэл Барбер изнурил себя самокритикой, усиленной алкоголизмом, и в духе Сибелиуса пытался уничтожить партитуру своей Второй симфонии. Копланд подарил эпохе идеальную эпитафию, когда сказал на конференции в “Уолдорф-Астории”, что художник, которого заставляют жить в атмосфере “подозрений, неприязни и страха”, не сможет создать ничего.

Дезертирство Стравинского

Игорь Стравинский, который долгое время презрительно отмахивался от додекафонии как от тевтонского мракобесия, наблюдал за тем, как метод Шенберга распространялся по Европе и Америке в конце 1940-х – начале 1950-х, и размышлял. Он получил множество сообщений о парижских концертах 1945 года,

на которых Булез и компания освистали его “Концертные танцы” и “Четыре норвежских настроения”, хотя о том, что Булез был главным подстрекателем, он узнал спустя много лет. “Кажется, что, как только жестокое было принято, – ворчал он в одном письме, – доброжелательное стало неприемлемым”. Он с раздражением читал колонку Вирджила Томсона, в которой Веберна прославляли как нового бога молодых, а “Весну священную” перевели в разряд исторических курьезов. В то же время критик и философ Петр Сувчинский, который за несколько лет до того помог Стравинскому написать неоклассический манифест “Музыкальная поэтика”, чернил своего бывшего идола и провозглашал Булеза Моцартом.

Политика стиля оказала эффект и на прием оперы “Похождения повесы”, над которой Стравинский работал с 1947 года в сотрудничестве с У. Х. Оденом и Честером Колманом. После премьеры в Венеции в 1951 году критики писали об “изнуренном воображении” композитора, его “искусственности” и “импотенции”. Молодое поколение в большинстве своем выражало откровенное презрение. “Какое уродство!” – писал Булез Кейджу.

Комментаторы регулярно говорили, что Стравинский конца сороковых исписался, что додекафония спасла его от устаревания. На самом деле между 1945 и 1951 годами композитор был на пике своих возможностей. “Симфония в трех движениях”, изображающая мир, охваченный войной, оказалась его самой сильной музыкой для оркестра со времен “Весны”. “Похождения повесы”, его первая попытка написать крупную театральную работу, излучают новую удивительную теплоту чувств. Балет “Орфей” (1947) сохранял классическое равновесие “Аполлона”, Месса (1944–1948) напоминала о суровой красоте “Симфонии псалмов”; *Ebony Concerto* (“Черный концерт”) 1945 года был самой искусной данью Стравинского джазу. И все же качество музыки имело очень малое значение. Значение имело отношение Стравинского к музыке, отношение к ней других и его отношение к их отношению.

На сцену выходит Роберт Крафт – дерзкий, молодой, получивший образование в Джульярде дирижер, который стал ассистентом Стравинского, его советчиком и интеллектуальным гидом. Крафт начал вести переписку со Стравинским в 1947 году, когда ему было всего 23, и встретился с ним год спустя; практически сразу же между ними завязались примечательно близкие отношения, напоминавшие отношения отца и сына. Крафт содействовал последующей трансформации стиля Стравинского, хотя предположение некоторых, что он уломал

Стравинского писать додекафонную музыку, является преувеличением. У него было политическое преимущество, так как он был знаком не только с работами Стравинского, но и с произведениями Веберна и Шенберга. Более того, он был одним из немногих, кого принимали в обоих лагерях: *bei* Шенберга на Норд-Рокингэм-авеню и *chez* Стравинского на Норд-Везерли-драйв.

Когда умер Шенберг, отношение к нему Стравинского моментально изменилось. На обеде Альмы Малер-Верфель ему показали посмертную маску Шенберга, и, по словам Крафта, он был очень тронут. Началось методичное изучение Новой венской школы. Во время немецкого турне 1951 года Стравинский прослушал записи “Танца вокруг золотого тельца” Шенберга, “Вариации для оркестра” Веберна (которые он, согласно взволнованному замечанию Крафта, прослушал “трижды!”) и “Полифонии-X” Булеза (одного раза, очевидно, было достаточно). В следующем феврале Стравинский наблюдал за репетицией Сюиты для септета Шенберга и задавал Крафту вопросы.

В одну из суббот в начале марта Крафт присоединился к Стравинскому в экспедиции в барбекю-ресторан в пустыне Мохаве, и во время долгого возвращения у старика случился нервный срыв, он сокрушался, что ему больше нечего сказать и что история проходит мимо. “В какой-то момент он, казалось, был готов заплакать, – поведал Крафт своему дневнику. – Он переживает шок от осознания того, что музыка Шенберга отличается более богатым содержанием, чем его собственная”.

Маловероятно, что Стравинский думал о чем-то подобном. Но он знал, что Шенберг в данный исторический момент имеет большее значение. Так что в этот период он совершил свои первые попытки создания додекафонной музыки, или, если быть более точным, использования обширных серий неповторяющихся нот. Он работал над “Кантатой”, основанной на старых английских текстах, и 8 февраля 1952 года начал писать музыку к *Tomorrow Shall Be My Dancing Day* (“Завтра будет мой танцевальный день”). После нескольких дней работы он выстроил серию из 11 нот, которая стала его основной мелодией. Отрывок из текста звучит следующим образом:

Евреи были моей внушительной свитой
И сильно поссорились со мной,
Потому что они больше любили тьму, чем свет…
Когда Пилат привел ко мне евреев,
Когда Варравва был освобожден,
Меня они били кнутом и ни во что не ставили

Шенберг вряд ли почувствовал бы себя польщенным, если бы узнал, что приключения Стравинского в области сериального сочинительства начались с рассказа о предполагаемых махинациях евреев, пытавшихся убить Иисуса.

В мае 1952 года Стравинский вернулся в Париж впервые со времен войны, чтобы посетить богатый, избыточный и невнятный фестиваль “Шедевры XX века”. Организатором был Николай Набоков, которого Стравинский знал со времен Дягилева. Теперь он занимал пост с впечатляющим названием “генеральный секретарь Конгресса культурной свободы” и пытался противостоять распространению коммунизма в Западной Европе, устраивая образцово-показательные фестивали демократической культуры.

В программу входили как тональноориентированные произведения вроде “Билли Бадда” Бриттена и “Четырех святых в трех актах” Томсона, так и экспрессионистски буйные работы вроде “Ожидания” Шенберга или “Воццека” Берга и футуристические всполохи конкретной музыки. Хотя Набоков так и не потеплел к додекафонии и атональной музыке – в статье 1948 года для *Parisian Review* он написал о методе Шенберга: “герметический культ, механистичный по технике”, – он ценил ее идеологическое значение. “Продвинутые” стили символизировали свободу делать то, что хочется, а это, как писал Набоков во введении к специальному фестивальному выпуску журнала *La revue musicale*, было доминантной фестивальной темой: “свобода экспериментировать… быть понятным только посвященным или хорошо знакомым”.

Считалось, что финансирование “Шедевров XX века” осуществлял фонд Фарфилда – союз меценатов под руководством дрожжевого миллионера Джулиуса Фляйшмана. На самом деле фонд Фарфилда был прикрытием и полностью финансировался ЦРУ.

У Стравинского была главная роль в празднестве. Он дирижировал своими Симфонией до мажор и “Симфонией в трех движениях”, а Пьер Монте руководил Бостонским симфоническим во время исполнения “Весны”. Все выступления проходили в театре на Елисейских Полях. Нью-Йоркский балет Джорджа Баланчина тоже приехал; Баланчин хотел поставить “Весну” в декорациях Пикассо, но Набоков зарубил этот план на корню, потому что “товарищ Пикассо” скомпрометировал себя прокоммунистическими высказываниями.

Кульминацией фестиваля были два представления “Царя Эдипа”, но и они были омрачены скандалом. Набоков неразумно совместил второе исполнение “Царя Эдипа” с “Ожиданием”, оба под руководством дирижера Ханса Росбауда. Шенберга сыграли первым, и группа молодых людей, предположительно булезианского толка, рукоплескала ему. Затем в антракте многие из них покинули зал. Жан Кокто изложил сюжет “Царя Эдипа” и в какой-то момент был прерван свистом и шиканием. Когда Кокто попросил аудиторию проявить уважение к композитору, свист не прекратился, но смешался с криками “браво”. Стравинский покинул свое место и вернулся в отель. Создателя “Весны” снова освистали на улице Монтень: теперь его сочли не *слишком* радикальным, но *недостаточно* радикальным.

“Структуры 1a” Булеза тоже были в программе “Шедевров XX века” – как пример того, что делает молодежь. Композитор и его первый учитель Мессиан играли, и Стравинский с Крафтом были среди слушателей. Булез с неохотой принимал участие в фестивале Набокова, ему вряд ли могло понравиться, что его объединили с Бриттеном и Томсоном. Два года спустя он обвинил Набокова в том, что тот создает “фольклор посредственности”.

Булез напомнил о своем присутствии в специальном выпуске *La revue musicale*, посвященном “Шедеврам XX века”, написав статью “Со временем”, в которой излагались подробности тотальной сериалистской системы. Всеобщее внимание привлек полемический пассаж, который начинался зловеще звучащим предложением “Почему бы на несколько мгновений не сыграть роль снайпера?” и заканчивался “Каково заключение? Неожиданное: мы с нашей стороны утверждаем, что любой музыкант, который не испытывал – мы будем говорить: не *понимал*, но *испытывал* – необходимость додекафонного языка, бесполезен”. Внимательный читатель мог догадаться, что винтовка снайпера была нацелена прямо на Стравинского, который писал в своей “Музыкальной поэтике”, что художника должны заботить “красивое” и “полезное”.

Как будто опять отправляясь в эмиграцию, Стравинский сел за изучение нового языка. В партитуре “Структур 1a” он покорно отметил все моменты использования додекафонных серий, хотя и бросил после пары страниц.

В течение нескольких лет Стравинский впитывал метод Шенберга, но использовал его по-своему. В “Септете” 1952–1953 годов появляются додекафонные мотивы. В полную силу додекафонный метод звучит в балете “Агон”, который Стравинский начал в 1953-м и закончил в 1957 году. В итоге к концу 1950-х он писал музыку, из которой исчезли все следы

тональности: ораторию *Threni* (“Плач пророка Иеремии”) и “Движения” для фортепиано с оркестром. Денежный поток Николая Набокова помог финансированию этих поисков. Исследователь Анна Шреффлер собрала свидетельства того, что 5000 долларов, полученные Стравинским за “Плач”, были вынуты “из тумбочки” ЦРУ. А гонорар в 15 000 за “Движения” был получен от швейцарского промышленника, хотя Набоков принял участие в организации этого заказа.

Понимая, от кого следует ожидать послевоенной милости, Стравинский дружил с Булезом. Они познакомились в Нью-Йорке в декабре 1952-го на вечеринке у Вирджила Томсона в отеле “Челси”. Через год Стравинский прочел частично презрительное эссе Булеза “Стравинский остается…”, но при встречах по-прежнему вел себя дружелюбно. Когда Булез приехал в Лос-Анджелес в начале 1957 года, Стравинский устроил его в отель “Тропикана”, недалеко от своего дома. Тем же летом 75-летний композитор совершил последний акт уважения (или самоуничижения?) когда поднялся по лестнице на парижский чердак Булеза.

Тем не менее по прошествии времени Стравинскому все тяжелее давалось не обращать внимания на плохо скрываемое презрение Булеза ко всему, что он написал после “Свадебки”, додекафонному или неоклассическому. Были предположения, что Булез использовал имя Стравинского для своего *Domaine Musical* только из-за его рекламной ценности. В 1958 году Стравинский приехал в Париж, чтобы выступить в качестве дирижера “Плача” на *Domaine Musical*: после выступления, которое обернулось почти полным провалом, Булеза обвинили в том, что он неадекватно отрепетировал с оркестром. В 1970 году, после многих взлетов и падений, Стравинский наконец справился с “непростительной снисходительностью”, как он или Крафт выразился в письме *Los Angeles Times*.

Если додекафонное сочинительство Стравинского не удовлетворило непримиримого Булеза, самому Стравинскому оно вернуло уверенность. Несмотря на смену техники, характерные черты и приемы остались. Как Берг до него, Стравинский манипулировал сериями для того, чтобы создать материал, тональный или атональный, который ему требовался, и он получал удовольствие от скрытых последовательностей, возникающих из повторений додекафонического ряда – “так много перемен, как в звоне колоколов”, если процитировать Стивена Уолша. Другими словами, старые прыгающие схемы бибопа продолжают бурлить под новой поверхностью.

“Движения” и “Вариации” создают микроскопические миры

из суперсжатого материала в манере позднего Веберна. Атональная гармония придает ряду поздних религиозных работ суровую, торжественную атмосферу – “Плачу”, *Canticum Sanctum*, “Проповеди, притче и молитве,” “Потопу” и “Аврааму и Исааку”, – хотя даже здесь сериальное письмо склоняется к консонантным аккордам: трезвучия мерцают как потоки света в темной церкви. И два шедевра позднего периода, “Агон” и *Requiem Canticles*, объединяют все голоса долгой и разнообразной карьеры Стравинского – русский примитивизм, парижскую неоклассику, американский модернизм, – оказываясь произведениями свободной экспрессии.

“Агон” был создан по просьбе Джорджа Баланчина и Линкольна Кирстайна, хореографа и импресарио *New York City Ballet* соответственно. Баланчин жил в Америке с 1933 года и в процессе постановки “Игры в карты”, “Концертных танцев”, “Цирковой польки” и “Орфея” Стравинского создал практически идеальное партнерство с композитором, который всегда расцветал от междисциплинарного сотрудничества. Стравинский идеально выстраивал время, а Баланчин изобретал движения, органично связанные с музыкой Стравинского, одновременно атлетичные и абстрактные.

Хореограф мечтал о создании идеального, всеобъемлющего балета Стравинского – как выразился Кирстайн, “балета, который был бы грандиозным финалом всех балетов, виденных этим миром”. Он должен был состоять из “соревнования” или энергичного взаимодействия неформально одетых танцоров на пустой сцене. На основе “Апологии танца”, манускрипта XVII века Франсуа де Лозе, Стравинский и Баланчин в итоге создали новые формы, радикально преобразовав древние. В присланной Кирстайном копии “Апологии” Стравинский подчеркнул строки о танцах, идущих от языческих празднеств с церемониями и хороводами вокруг камня, представляющего дьявола. Сочиняя “Агон”, он нащупывал дорогу к силам, которые пребывали в спячке со времен “Весны”.

Этот последний великий балет Стравинского для 12 танцоров смешивает стили и музыку разных веков музыкальной истории и десятилетий карьеры композитора. Неоренессансные фанфары возвращаются несколько раз, организуя пунктуацию. Ритимическое движение, подобное “Весне”, и крадущиеся хроматические линии формируют *Pas-de-Quatre*. Сарабанда по-барочному ритмически декорирована, сюрреализм звенящих звучаний оживляет гальярду. Двенадцатитоновое письмо вступает в игру в коде первого *Pas-de-Trois*, где скрипичные соло напоминают “Историю солдата”. Напряженно экспрессивные

линии струнных, смутные реминисценции “Лирической сюиты” Берга создают меланхолию *Pas-de-Deux*. В итоге в четырех дуэтах и четырех трио архаико-модернистский ритуал приобретает джазовую вибрацию.

Все это захватывающе и само по себе, но музыка действительно пульсирует жизненной энергией, когда она сопровождает движения Баланчина, которые подразумевал Стравинский: профессиональные танцоры в репетиционной одежде, спинами к аудитории; передача мельчайших деталей партитуры – не только ритмов, но и высокого и низкого расположения аккордов, различия в тембре и длительности нот; то, как танцоры чувствуют такты каждой мышцей, подергиванием плеч, резкими движениями кистью, вытягиванием или выбрасыванием руки; целостность всей концепции, примиряющей разум и тело, умственное и сексуальное.

Если “Агон” представляет собой рафинированное повторение примитивистской “Весны”, то *Requiem Canticles* – поздний двойник “Симфонии псалмов”. Он берет начало в самом важном опыте Стравинского последних лет – в путешествии после почти 50-летнего отсутствия на родину в 1962 году. Для устройства поездки было необходимо учитывать “холодную войну”, и Набоков сыграл привычную для себя роль “чудотворца”. Однажды, в 1961 году, Набоков заявил Стравинскому: “Кое-кто сказал, что ты едешь в Москву”. Спустя два дня пришел запрос из Государственного департамента США. В следующем месяце делегация советских музыкантов под предводительством Тихона Хренникова, иногда игравшего роль “злого гения” Шостаковича, появилась в Лос-Анджелесе и пригласила композитора в Москву.

Стравинский, обычно отличавшийся хладнокровием, был до глубины души потрясен поездкой в Москву и визитом в тот город, который раньше был Санкт-Петербургом. Он встретился с родственниками, прошелся по излюбленным местам, искупался в восторгах советской публики. Давно подавленные черты характера снова появились и у него самого, и у его музыки. *Requiem Canticles*, написанный в 1965–1966 годах, впервые за несколько десятилетий систематически использует гамму Римского-Корсакова и другие техники, которые присутствуют в работах молодого Стравинского. Там есть аккорды, схожие со знаменитыми полимодальными диссонансами во второй части “Весны”, только теперь они двигаются медленнее, как будто в трауре. В финале колокольчики аккордов звенят на втором плане. Реквием стал единственным романтическим жестом Стравинского самому себе за всю его композиторскую карьеру. Он умер в 1971 году и был похоронен в Венеции, рядом с могилой Сергея

Дягилева.

Бывший когда-то воплощением примитивистско-модернистской России, Стравинский стал идеальным космополитом – дома везде и нигде. “Он хотел, – пишет Стивен Уолш, – чтобы о нем думали как о свободном человеке, феномене без истории”. В то время как его музыка стала слишком заумной для обычной публики, его слава достигла мировых масштабов. Кеннеди приглашали его на обед в Белый дом, Фрэнк Синатра и папа Иоанн XXIII просили у него автографы. Он был живым композитором, о котором каждый заявлял, что знаком с ним. Премьера “Весны” стала мерой художественной смелости, неизбежно упоминаемой в любом панегирике рок-н-ролльного действа, артхаусного фильма или модного шоу, которые пытались шокировать средний класс. Но его личность была популярнее его музыки.

Дармштадт

В тот момент, когда Стравинский начал писать додекафонную музыку, большинство молодых музыкантов считали эту методику устаревшей. Вчерашний бунт стал современным статус-кво: музыка вошла в состояние постоянной революции.

Центральном местом демонстрации авангарда были Летние курсы новой музыки в Дармштадте, созданные в 1946 году при помощи *OMGUS*. Практически настолько же были важны Северо-западное немецкое радио в Гамбурге и Кельне и Юго-западное радио в Баден-Бадене, которые заказывали музыку, представляли и рекламировали ведущих композиторов современности. В 1950 году Генрих Штробель, музыкальный директор Юго-западного радио, вновь начал проводить Фестиваль в Донауэшингене, а в 1951 году Северо-западное немецкое радио устроило электронную музыкальную студию в Кельне. Условия были почти настолько же хороши в Италии, где социалистические и коммунистические политики щедро финансировали искусство. В 1955 году электронную студию открыли в Милане. К концу 1950-х не только европейцы, но и экспериментаторы из Америки, Японии и Южной Кореи вместе использовали эту щедрую поддержку. Булез был в достаточной степени доволен происходящим в Германии и в 1959 году переехал в Баден-Баден.

Таким образом, бывшие фашистские страны могли продемонстрировать, насколько далеко они ушли от того времени, когда на работах Шенберга стояло клеймо “дегенеративной музыки”. В более широком смысле композиторы

создавали своего рода эзотерическое зеркальное отражение возникающего западно-европейского экономического и политического общества. Как и гордые древние нации, отказавшиеся от некоторых своих культурных особенностей ради европейской ассимиляции, композиторы тоже забросили национальные и народные стили, которые культивировали раньше, ради присоединения к космополитичной беседе.

Какое-то время современное композиторство было похоже на другие высокотехнологичные секретные проекты “холодной войны”. Композиторы одевались как ученые, носили черные очки с толстыми стеклами и рубашки с коротким рукавом, на пуговицах и с ручками в карманах. Пьер Шеффер, изобретатель конкретной музыки, гордо отметил, что музыка стала командной работой, а не трудом одиночек, и пошел еще дальше, сравнив французских композиторов с атомными физиками, которые вместе работают в лаборатории.

Наступление псевдонаучной ментальности становится очевидным из названий работ, которые исполняли на фестивале в Дармштадте с 1946 года. Первые несколько лет превалировал неоклассический жаргон – сонатина, скерцо, концертино и симфонетта. Затем, после 1949-го, архаические названия исчезли и их заменили фразы с заумным оттенком: “Музыка двух измерений”, “Синтаксис”, *Anepigraphe*. Существовала мода на абстрактные названия во множественном числе: “Перспективы”, “Структуры”, “Количества”, “Конфигурации”. Публика получила удовольствие от “Спектрограммы”, “Сейсмограммы”, “Аудиограммы” и так далее. Знаковой была карьера Германа Хайсса, который в нацистский период написал “Марш боевых летчиков”. На первом собрании в Дармштадте в 1946 году его творчество было представлено Сонатой для флейты и фортепиано. Десять лет спустя он появился с *Expression K*.

Девизом Дармштадта, так же как фестивалей Набокова, было слово “свобода”. После векового подчинения церкви, аристократии, буржуазии и массовой публике композиторы могли наконец делать то, что им хочется, – даже выбирать стили, уничтожающие свободу выбора. Штокхаузен, лидер молодых немецких композиторов, выразил это следующим образом: “Великим достижением Шенберга стало требование свободы для композиторов: свободы от доминирующих вкусов общества и СМИ, свободы для развития музыки без вмешательств. Другими словами, он был композитором, который ясно показал обществу, что не позволит обращаться с собой, как обращались с Моцартом, который был изгнан судом зальбцургского архиепископа за то, что вернулся из отпуска в Вену на восемь дней позже”.

Тем не менее не все чувствовали себя свободными. Существовала только свобода идти вперед, но не возвращаться. Молодой немецкий композитор Ханс Вернер Хенце, один из участников Дармштадта с самого начала, был разочарован более или менее официальным запретом тональной музыки и в своих мемуарах с горькой усмешкой писал о модных тенденциях: “Все должно было быть стилизовано и абстрактно: к музыке относятся как к игре в бисер, ископаемому… Аудиторию любителей музыки, потребителей музыки следовало игнорировать. Любая встреча со слушателями, которая не заканчивалась скандалом или катастрофой, оскверняла художника, вызывала недоверие к нам… Как велел Адорно, задачей композитора было сочинение музыки, которая отталкивала, шокировала и служила средством “неумеренной жестокости”.

В 1953 году, чувствуя себя задавленным быстрым маршем немецкой музыки, Хенце сбежал на остров Искья, где под влиянием средиземноморского солнца снова стал использовать тональную музыку, неоклассицизм Стравинского и романтические структуры. Его нервно-экспрессивные оперы понравились обычной публике, но в сообществе новой музыки его считали еретиком. Дирижер Герман Шерхен презрительно отмахнулся от роскошной неоромантической оперы Хенце “Король-олень”: “Но, дорогой мой, теперь мы не пишем арии!” Когда трезвучия “Ноктюрнов и арий” Хенце “осквернили” концертный зал Донауэшингена, Булез и его коллеги покинули помещение, отвернувшись в духе Шенберга.

По общему согласию, Штокхаузен был наследным принцем королевства новой музыки. Не было композитора, настолько безостановочно изобретавшего или использующего новые идеи, более амбициозно выражавшего историческую и духовную миссию авангарда, более искусно создававшего из звуков поразительные представления. В Штокхаузене было что-то от великого колониального искателя приключений, продирающегося через музыкальные джунгли. Он описывал себя как распространителя “сериальной музыки”, “пуантилистской музыки”, “электронной музыки”, “новой ударной музыки”, “новой фортепианной музыки”, “пространственной музыки”, “статистической музыки”, “алеаторической музыки”, “живой электронной музыки”, “нового синтеза музыки и речи”, “музыкального театра”, “ритуальной музыки”, “сценической музыки”, “группового композиторства”, “процессуального композиторства”, “моментального композиторства”, “формульного композиторства”, “многоформульного композиторства”, “универсальной музыки”, “телемузыки”,

“духовной музыки”, “интуитивной музыки”, “мантромузыки” и последней – но не менее важной – “космической музыки”.

Яркий, говорливый, светловолосый, общительный Штокхаузен излучал то, что впоследствии стали называть положительной энергией, хотя авторитарные замашки иногда превращали его в невыносимого коллегу. В поздние годы у него появилась тяга к мистике, выяснилось, что у него было много прошлых жизней, и он настаивал на своем инопланетном происхождении.

На самом деле Штокхаузен родился в деревне неподалеку от Кельна в 1928 году. Он получил обычное музыкальное образование в Высшей школе музыки, а затем в Кельнском университете. Пока вокруг бушевала Вторая мировая война, он обратил внимание на новую музыку; как многие другие молодые немцы, он слушал американские военные радиопередачи, и ритмы ансамбля Гленна Миллера скрасили скуку дисциплины военного времени. Робин Макони, самый дотошный из хроникеров Штокхаузена, сообщает, что особенный интерес для молодого композитора представлял джаз с его эффектом плавающих, независимых ритмомелодических соотношений.

Прибыв в 1951 году в Дармштадт, Штокхаузен открыл для себя “Лады длительностей и интенсивностей” Мессиана и сразу проникся идеей создания абсолютно организованной сериалистской музыки. Его первая зрелая пьеса *Kreuzspiel* (“Перекрестная”), отличается псевдоджазовой безмятежностью и псевдочувственной притягательностью, открываясь звучанием конгов и тихих тамтамов в сочетании с трехнотными фортепианными созвучиями, разбросанными по разными регистрам. Первый сборник *Klavierstücke* (“Фортепианные пьесы”) Штокхаузена по контрасту является ярким примером эстетики распыления: звуки бьют рикошетом сверху донизу на фортепиано, как будто инструмент – это машина для пейнтбола.

Новое искусство электронной музыки стало для Штокхаузена откровением с самого начала. Его гуру были Вернер Мейер-Эпплер, экспериментальный физик, специализировавшийся на изучении синтезированных звуков и речи, и композитор-теоретик Герберт Аймерт, возглавлявший новую электронную студию в Кельне. Их видение музыкального будущего отличалось от представлений Пьера Анри и Пьера Шеффера в Париже, и нет ничего удивительного в том, что знакомый франко-немецкий культурный раскол определил и разницу двух электронных школ. Аймерт отрицал французскую конкретную музыку как паразитический дилетантизм, поверхностную перестановку знакомых акустических звуков. Вместо этого, сказал он,

электронную музыку следует целиком создавать в студии, добиваясь таким образом “чистого” существования за пределами известного и обыденного. В 1951–1952 годах Аймерт и Роберт Бейер создали *Sound in Unlimited Space* (“Звук в неограниченном пространстве”) – более или менее первое произведение синтезированной музыки, клокочущий, стонущий синусоидальный набросок.

Штокхаузен, к его чести, не обманулся пуристской идеологией Аймерта и Мейер-Эпплера. Прежде чем обосноваться в кельнской студии в 1953 году, он провел исследовательский год в Париже, посещая классы Мессиана, обмениваясь идеями с Булезом и работая в студии Шеффера. Первые электронные пьесы Штокхаузена, *Konkrete Etude* (“Конкретный этюд”) и *Electronic Studies* (“Электронные этюды”), аккуратно синтезировали германский и галльский подходы к совершенно новому методу. С одной стороны, композитор методично использовал сериалистские техники, выстраивая градации высоты, длительности и силы звука сериями. С другой – он получал удовольствие от экзотичности метода, окутывая слушателя беспорядочными образами и ощущениями. “Эта музыка звучит неописуемо чисто и прекрасно!” – взволнованно писал Штокхаузен Карелу Гуйвартсу, одному из соизобретателей тотального сериализма. Он сравнил ее с “каплями дождя на солнце”.

Gesang der Jünglinge (“Пение отроков”), созданное в 1955–1956 годах, является самым оригинальным электронным творением Штокхаузена и, возможно, самым влиятельным электронным произведением из всех. Упомянутые в заголовке юноши – это Седрах, Мисах и Авденаго из Книги пророка Даниила, которых Навуходоносор бросает в раскаленную печь за отказ поклониться золотому идолу. В основе композиции – запись голоса мальчика-хориста, поющего “Славься, Господи!” (из псалма, включенного в католическую и православную версии). Запись разбита на фонетические фрагменты, ремикшированные в стиле конкретной музыки. Везде вокруг – мерцающая масса электронных звуков от взрывов синтезированного шума (Штокхаузен был особенно горд тем, что он называл “ливнем импульсов”) до звуков, навязчиво напоминающих голос. Мальчик и машина имитируют друг друга, объединяя естественный и искусственный миры. Штокхаузен усилил впечатление от произведения, сделав пятиканальную запись: на премьере в Кельне в 1956 году аудиторию разместили в пентатоническом котловане.

Два года спустя Штокхаузен представил новое чудо – “Группы”, в которых оркестр из 109 инструментов разделен на

три “группы”, каждая со своим дирижером. Оркестровка повторяет электронную практику: аккорд “панорамируется” с одного канала на другой, инструменты обмениваются фразами стереофонически, музыкальные партии “записаны” в независимых темпах, один тембр растворяется в другом. Несмотря на использование сериалистского метода, музыка большую часть времени кажется импровизацией. Кульминация представляет собой дикий взрыв барабанного боя и гигантскую стену шума трех оркестров, играющих нечто напоминающее свободный джаз или авангардный рок еще до их появления. В то же самое время грандиозность конструкции восходит к тональному искусству Малера, Штрауса и Вагнера. “Группы” отличаются от своих романтических предшественников относительной эмоциональной нейтральностью, им недостает величия и горя, которые Томас Манн ассоциировал с Вагнером. Немецкая музыка отказывалась от “особого пути”, фаустианского стремления и присоединялась к космополитическому безумию послевоенного мира.

За суперсовременным фасадом Дармштадта прятались традиционные обсессии XIX и XX веков: революционный импульс, стремление свергнуть буржуазный порядок, вековая тоска по возвышенности и трансцендентно-сти. Характерным для Луиджи Ноно поступком стала попытка пробить стену между “продвинутой” и политической музыкой. В Берлине времен Веймарской республики додекафонный Шенберг и левопопулистский Вайль располагались в разных концах спектра, и в Луиджи Ноно они объединились.

Наследник благородной венецианской семьи, Ноно пробовал себя в разных областях, прежде чем в возрасте 20 лет остановиться на музыке. Он был главным поклонником Новой венской школы и зашел так далеко, что даже женился на дочери Шенберга Нурии. Но композиторство для него не было попыткой бежать от мира – напротив, он верил, что радикальная музыка может служить радикальной политике, пробуждая разум слушателей и подготавливая их к общим действиям.

Одно из главных сочинений Ноно – хоровая партитура *Il canto sospeso*” (1955–1956), название которого можно перевести как “Прерванная песня”, где в качестве текстов были использованы письма борцов антифашистского сопротивления, приговоренных к смерти. Как в *Gesang* Штокхаузена, вокальные партии поддаются натиску сериалистской техники. В девятой песне (“Я не боюсь смерти”, “Я сохраню спокойствие и присутствие духа перед лицом расстрельного отряда” и “Я ухожу, веря в то, что вас ждет лучшая жизнь”) слова разбиты на слоги и разбросаны по партиям. Прослушав произведение, Штокхаузен поздравил Ноно с тем, что

тот “сочинил текст так, как будто спрятал его от публичного обозрения, где ему нет места”. Ноно был раздражен таким предположением; сделав слова менее доступными для случайного слушателя, он хотел придать им большее значение.

Янис Ксенакис был еще одним не поддающимся классификации радикалом европейского авангарда. В 1947 году он бежал из родной Греции, где британцы и американцы поддерживали правое, антикоммунистическое правительство, и нашел убежище в Париже. Здесь он посещал лекции Мессиана в консерватории и работал в электронной студии Шеффера. При поддержке Мессиана он начал размышлять о том, как инструментальный звук можно “построить” в виде здания, без конструкторских разрывов и швов. Он также увлекался архитектурой и в течение нескольких лет работал инженером, а потом и дизайнером в студии Ле Корбюзье, специализируясь на сложных архитектурных моделях с волнообразными выпуклыми и вогнутыми формами.

Ловким ходом Ксенакиса-композитора было использование этих моделей в музыкальном пространстве, в записи этих волн на чертежной бумаге и последующем их переводе в традиционную нотную систему. В 1950-е он представил еще более продуманный метод, известный под названием “стохастическая музыка”, что было аллюзией на направление математики, изучающее хаотичное или нерегулярное движение частиц. Другими словами, он начал смотреть на оркестр, как ученый смотрит на газовое облако.

И все же Ксенакис никогда по-настоящему не подходил под описание лабораторного композитора. Он много думал о том, как его музыка будет воспринята неопытными слушателями, и хотел привлечь их внимание впечатляющими жестами. “Слушателя нужно захватить, – сказал он однажды, – и, нравится ему это или нет, вытянуть на траекторию звука. Для этого не нужно иметь специальное образование. Эмоциональный шок должен быть таким же сильным, как в момент, когда мы смотрим в непостижимую бездну или слышим удар грома”.

Название композиции Ксенакиса *Metastaseis* (1953–1954) выдвигает на первый план его намерение преодолеть застой тотального сериализма: греческое слово переводится как “за пределами неподвижности”. Она начинается с изумительного звучания: 46 струнных инструментов играют ноту соль в унисон, соскальзывают вверх и вниз глиссандо, и каждый раз с разной скоростью. В конце звук струнных превращается в жужжащую массу из 46 отдельных нот. В многозвучия аккордов струнных скоро проникают усмехающиеся глиссандо тромбонов и другие

дразнящие медные инструменты. На пике этого тщательно спланированного бедлама слушатель не может понять, что делает каждый конкретный инструмент, очевидна только сумма всех действий. Ксенакис сравнил эффект со звуком града, барабанящего по твердой поверхности, или с миллионом цикад, поющих в поле летней ночью.

Используя более точную метафору, Ксенакис вспомнил об антинацистской демонстрации в Афинах: толпа скандирует лозунг, его сменяет другой, “идеальный ритм последнего лозунга разбивается гроздьями хаотичных криков”, стреляют пулеметы, и опускается “детонирующий покой, полный отчаяния, пыли и смерти”. Но нота, играемая в унисон, на полшага выше, чем в начале, заставляет думать, что была одержана какая-то победа.

Коллегиальность Дармштадта исчезла, когда 1950-е уступили место 1960-м. Ноно критиковал Штокхаузена и Кейджа за перезбыток самоцитирования и герметичности. “Их свобода является духовным самоубийством”, – писал Ноно. Ксенакис обвинял Штокхаузена и Булеза в том же самом. Булез, главный подстрекатель послевоенной эры, по разным причинам ругал почти всех современников.

Был период, когда Булез в своей требовательной манере заигрывал с кейджевскими идеями “открытой формы”; партитура его Третьей фортепианной сонаты (1955–1957) дает исполнителям несколько вариантов обращения с нотным материалом. Но его возвращение к французским корням, к Равелю и Дебюсси, было более интересным. Его главной работой 1950-х был *La marteau sans maitre* (“Молоток без мастера”), – соблазнительное и угрожающее переложение стихотворений Рене Шара для сопрано и оркестра. Голос участвует только в четырех из девяти частей цикла; вокруг блестит паутина альтовой флейты, альта, гитары, в звучании перкуссии участвуют бонго, маракасы, клавес и другие инструменты. В экзотической инструментовке есть намеки на балийскую, африканскую, японскую музыку, но нет ничего вульгарного вроде мелодии или постоянного ритма. Это ультрамодернистский ориентализм, который эксплуатирует мировую музыку на самом высоком уровне и с предельным изяществом. Великолепный кусочек музыкального театра оживляет последние страницы партитуры: пока флейта выводит растворяющиеся, слегка отчаянные узоры в верхнем регистре, трио тамтамов и гонг добавляют бухающие звуки по нисходящей. Создается впечатление дверей, открытых в пустоту, – безупречный апокалипсис от Булеза.

“Молоток” остается композицией тотального сериализма, название намекает на систему, работающую саму по себе. Тем не

менее Булез возвращал контроль над материалом – то, что он называл “недисциплинированностью – свободой выбирать, решать и отвергать”. Спустя годы в беседе с Джоан Пейсер он с презрением отмахнулся от своих ранних опытов в тотальном сериализме, сказав, что “Структуры 1а” были не “тотальными, но тоталитарными”. Он также отмежевался от острой необходимости додекафонного композиторства, которая была у него раньше. “Обязанность использовать все двенадцать нот часто казалась мне невыносимой”, – заявил он в 1999 году. В итоге понятие музыкального прогресса оказалось случайным и субъективным, а его определение меняется со временем. Философию современной музыки разоблачили как вкусовщину. Несмотря на это, Булез ловко поддерживал иллюзию пребывания на переднем плане – знак мастерского политика.

Америка Кеннеди: 12 тонов и популярная музыка

Джон Ф. Кеннеди, культовый лидер “холодной войны”, занял пост президента США в январе 1961 года и с самого начала погрузил Белый дом в атмосферу небывалой космополитичной утонченности. На инаугурационных празднествах в честь Эйзенхаура “Портрет Линкольна” Копланда исключили из программы из-за связей композитора с коммунистами. Для инаугурации Кеннеди Леонард Бернстайн, еще более известный своими левыми взглядами, получил заказ написать фанфары для гала-представления по сбору средств. Кеннеди избрал своей целью такое руководство искусством, какого не было с раннего периода администрации Рузвельта. Во время президентской кампании 1960 года Кеннеди или тот, кто сочинял для него речи, не поленился написать письмо в журнал *Musical America* с заявлением о своем намерении открыть “новые границы американского искусства” и продемонстрировать “открытость новому, чтобы изгнать всякие подозрения и недоверие, запятнавшие наш престиж за границей”.

В музыке, как и в других областях культуры, Кеннеди оставил право принимать решения за женой. “Единственная музыка, которая ему нравится, – это *Hail to the Chief*[78]”, – съязвила Жаклин Кеннеди, и именно она сделала Белый дом подобием бесконечного парижского салона. В один вечер там выступал великий испанский виолончелист Пабло Казальс, и первая леди пригласила практически весь пантеон американских композиторов: Копланда, Бернстайна, Барбера, Томсона, Пистона, Харриса, Хэнсона, Уильяма Шумана, Генри Кауэлла, Алана Хованесса, Эллиота Картера и Джанкарло Менотти. В другой раз

она организовала камерный вечер для Стравинских с Николаем Набоковым и Бернстайном среди гостей. Стравинский много выпил и рано ушел домой. “Симпатичные ребята”, – сказал он уходя.

Американцы вливали в культуру миллионы из частных и государственных источников. Кеннеди настоял на создании Национального комитета искусств, который в 1965 году стал Национальным фондом искусств, и планировал открыть новый большой культурный центр в Вашингтоне, ставший после его убийства Центром Кеннеди. Линкольн-центр начал работу в 1962 году с открытия филармонического зала и постепенно включил в себя “Метрополитен-опера”, *New York City Ballet* Баланчина, Нью-Йоркскую городскую оперу и Джульярдскую школу, последний счет вырос до 185 миллионов долларов. По всей стране Фонд Форда финансировал центры исполнительских искусств, симфонические оркестры и культурные программы для телевидения.

Любой, кто испытывал ностальгию по “Новому курсу”, мог подумать, что дух “музыки для всех” вновь пробудился. Но политика ограничивала культурный размах. Постоянные конфликты между сверхдержавами, от подавления венгерской революции в 1956-м до постройки Берлинской стены в 1961-м и кубинского кризиса 1962-го, подстегивали соперничество на всех фронтах, гонка вооружений расширилась до гонки в науке и, в конце концов, в культуре. У каждой сверхдержавы были свои цели: Советский Союз хотел продемонстрировать, что вполне готов вынести некоторое количество свободы – отсюда публикации антисталинской повести Александра Солженицына “Один день Ивана Денисовича” в 1962 году, – в то время как Америка хотела доказать, что вопреки советской пропаганде капитализм и высокая культура не исключают друг друга. Этим объясняется торжественная встреча в Техасе пианиста Вэна Клайберна, вернувшегося домой после победы на конкурсе имени Чайковского в Москве в 1958 году. Этим также объясняется и согласие президента Кеннеди проводить вечера с додекафонными композиторами, хотя его стилю больше соответствовал *Rat Pack*.

Новая музыка играла очень ограниченную роль в “холодной войне” искусств. И все же многие американские композиторы обнаружили, что находятся в удачном положении. Денег было много – в форме призов, грантов, заказов или преподавательских зарплат. Американские университеты стремительно росли, их фонды пополнялись богатыми спонсорами, которые боялись, что американское образование проиграет советскому. В колледжах, где раньше были один-два композитора среди преподавателей,

теперь их было четыре или пять. Специальные группы вроде “Группы современной музыки Колумбийского университета” создавались для того, чтобы исполнять их работы и произведения их известных предшественников. Институт бессрочных контрактов давал американским композиторам непривычное чувство финансовой и психологической защищенности.

Из многочисленных направлений американской музыки в университетской атмосфере особенно расцвело одно – композиция, основанная на додекафонии. “Все опять принялись писать доходную тевтонскую музыку, – насмешливо заметил Нед Ворем. – Как будто наша страна, задирающая нос по поводу своего военного превосходства, еще слишком юна, чтобы считать себя культурно независимой”.

Убежденность в том, что политическое преимущество находится в области атонального и додекафонного сочинительства, распространялась по Америке медленнее, чем по Европе, но все же распространилась. В 1948 году антикоммунистический журнал *Parisian Review* пригласил Рене Лейбовица озвучить свои взгляды на нравственное разложение тональной музыки и праведность додекафонного метода. В том же журнале в том же году критик Курт Лист превозносил диссонансы Чарльза Айвза и Роджера Сешнза таким образом: “Это лучшее, что есть в американской музыке. Композитор должен будет взять на себя бремя менее популярного, эстетически более честного стиля атональной полифонии. Может быть, он найдет решение, а может, и нет. Но если музыке суждено существовать как художественному выражению современной Америки, то единственным действительным проводником может быть только атональная полифония”. Эта риторика повторяла риторику Адорно в “Философии новой музыки”, не говоря уж об эссе Клемента Гринберга “Авангард и кич”. Спустя несколько лет Адорно напишет: “Нет искусства лучше социалистического реализма”. Или, как сказали бы сторонники “холодной войны”, “лучше быть мертвым, чем красным”.

Милтон Бэббитт, знаковый композитор времен “холодной войны”, создавал музыку, настолько сложно сконструированную, что нужно было иметь допуск к секретной информации, чтобы ее понять. Как Булез и Ксенакис, Бэббитт получил не только музыкальное, но и математическое образование и во время войны вел секретную разведывательную деятельность, объяснить суть которой он скромно отказывался. Он также обучал математике операторов новых радарных и звуковых технологий. Ранее он был связан с творением Дуайта Макдоналда *Politics* – еще одним журналом с антикоммунистическим уклоном, хотя и более

радикального и анархистского, чем *Parisian Review*. В ноябре 1945 года издание опубликовало дерзкое стихотворение Бэббитта, звучащее как пропагандистский призыв к “холодной войне”:

> Ложь за ложь,
> Неправда за неправду:
> Это можно прочесть
> в Книге мертвых;
> сделайте это своей максимой
> и нагрузите это свинцом.

В последующие годы Макдоналд неоднократно нападал на “среднекультурный” популизм, как он его называл.

Бэббитт познакомился с музыкой Шенберга в 1926 году, когда учитель показал ему Три пьесы для фортепиано, *Opus* 11. Ему было только десять, но он сразу же влюбился в этот “абсолютно другой мир”. В то же время его околдовал джаз, и в старших классах школы он играл в группах в округе Миссисипи. Его познания в американской популярной музыке начала XX века были энциклопедическими, как и познания во всех других областях, и однажды он попытался написать бродвейский мюзикл “Чудесный вояж”. Если бы он был поставлен и понравился публике, карьера Бэббитта могла сложиться иначе.

Вместо этого Бэббитт целиком и полностью посвятил себя наследию Шенберга. В конце 1930-х он изучал композицию в Принстоне у Сешнза, который к тому моменту отверг идею популизма в стиле Копланда. Бэббитт унаследовал веру Сешнза в то, что американские композиторы должны “решительно оставить призрачные надежды на успех в мире, где власть захватили звезды, механическая популярная музыка и денежные заработки как цель, начать поиски того, что они действительно должны сказать, и говорить это как зрелые художники, общающиеся с теми, у кого есть уши, чтобы их услышать. Все остальное инфантильно и бессмысленно”.

Сешнз в тот момент не был додекафонистом, так что Бэббитт изучал метод самостоятельно. Не завися от Булеза и Штокхаузена, он пришел к собственной версии тотального сериализма. В 1948 году, за год до появления работы Мессиана “Лады длительностей и интенсивностей”, он создал систему временных шкал, использовав их в “Композиции для четырех инструментов” и “Композиции для двенадцати инструментов”. Впоследствии он сериализировал все параметры: высоту звука, громкость, регистр, длительность и тембр.

В 1950-е Бэббитт занимался студийной электроникой и

ранней компьютерной музыкой, воспользовавшись возможностью заняться, по его собственным словам, “сложной, продвинутой и “проблематичной” деятельностью” без того, чтобы обращаться к “неуместной среде публичного концертного зала”. Первые американские электронные композиции были созданы Владимиром Усачевским и Отто Люнингом, двумя композиторами из Колумбийского университета: они использовали магнитофон для создания эффектов, похожих на сновидения и создающих эхо вокруг голосов и инструментов. Эти попытки были примитивными в сравнении с тем, чего Штокхаузен и компания добивались в Европе, но прорыв в технологиях “холодной войны” вскоре позволил американцам их догнать. В 1955 году Дэвид Сарнов, глава *RCA* и *NBC*, продемонстрировал публике музыкальный синтезатор, который можно было использовать для имитации всех музыкальных инструментов. Спустя два года электронный синтезатор *Mark II NBC*, установленный в Колумбийском университете, был уже оборудован бинарным секвенсором, позволявшим программировать звуки. Центр электронной музыки в Колумбии-Принстоне под руководством Бэббитта вырос вокруг аппарата *Mark II*.

Бэббитт вовсе не был таким сложным, каким казался. Возможно, он занимался выстраиванием замысловатых отношений между многими элементами, но слушатели не должны были переваривать их все одновременно. У Веберна Бэббитт научился искусству создавать структуру на основе последовательных трансформаций группы всего лишь трех нот – микросерий. При использовании этих крошечных мотивов текстура становилась менее сложной, чем в любой другой работе постшенберговского периода. “Композиция для четырех инструментов” дает ощущение экономности, деликатности и крайней ясности: флейта, кларнет, скрипка и виолончель звучат в разнообразных сочетаниях, объединяясь только в финальной части, и даже здесь ансамбль распадается на мягко вопрошающие отдельные голоса в конце. Плотные диссонансы являются редкостью; как и японские рисунки, партитуры Бэббитта полны пустых пространств. Более того, часто гармонии на удивление просты и приятны. После шести тактов во второй части “Трех композиций для фортепиано” вдруг из ниоткуда звучит громкое трезвучие си-бемоль мажор. И прежде чем слушатель успевает привыкнуть к психологическому воздействию таких “тональных каламбуров”, они исчезают, словно полузнакомые лица в толпе. В итоге эта жестко организованная музыка кажется загадочно озорной, кривляющейся, нескладной, она вертится и крутится,

как инопланетный джаз.

Другим титаном американского модернизма в 1950-е и 1960-е был Эллиот Картер, который до войны сделал себе имя как эксперт, если не выдающийся практик, неоклассических стилей. В конце 1940-х, приблизительно в то же время, когда Бэббитт изобретал свой тотальный сериализм, Картер отказался от популизма Копланда и увлекся эстетикой сложности. В начале 1950-х в качестве символического акта самоизоляции он провел год в южной части пустыни Сонора в Аризоне, сочиняя полностью атональный Первый струнный квартет, который был похож на Второй квартет Айвза, если исключить его гимны и популярные мелодии. “Я решил хоть раз в жизни написать произведение, интересное мне самому, – сказал Картер, – и к черту публику и исполнителей вместе с ней”.

Любимой стратегией Картера было противопоставление независимых потоков на перекрывающих друг друга, пересекающихся уровнях, каждый двигался на своей скорости, каждый ускорялся и замедлялся, напоминая многочисленные дорожные полосы. Такие эффекты часто встречались в джазе – Майкл Холл сравнивает ритмические наслоения Картера с эффектом независимости партий левой и правой руки у Арта Тэйтума – и с самыми сложными работами Айвза. По воле случая Картер познакомился с Айвзом в подростковом возрасте и получил от него рекомендательное письмо в Гарвард.

Картер работал медленно и тщательно, создав семь крупных произведений между 1950-м и 1970 годами, а держать антикоммерческую, “бескомпромиссную” позу было легче потому, что он был богат. Всю жизнь прожив в Нью-Йорке, он сознательно отдавал в музыке дань неорганизованной насыщенности городской жизни и иногда намекал на напряженные отношения эпохи “холодной войны”. Кульминация его “Двойного концерта” (1961) – безумная джазовая фортепианная каденция, нервный клавесин, резкие медные, яростная перкуссия – уступает место раздробленному постепенному затуханию. Согласно последнему комментарию композитора, на этот пассаж его вдохновили строки из “Дунсиады” Александра Поупа: “Твою руку, вождь! Пусть занавес падет и вселенская тьма все погребет”.

На странице картеровского Фортепианного концерта (1964–1965) струнные разбиты на 50 партий в стиле Ксенакиса, ни одна не повторяет другую, так же как звуки в каждой партии духовых. Шостакович писал подобную музыку в первой части Второй симфонии, но искупительный революционный гимн здесь не спасает положения. Фортепиано вклинивается в лаву, представляя, как позже сказал композитор, борьбу отдельной

личности с коллективом. Картер начал писать концерт в Западном Берлине, и отчаянная жизнеспособность этой окруженной стенами части города оставила хорошо различимые следы в музыке: ритмы “ра-та-та” во второй части напоминают звуки пулеметов на стрелковом полигоне американской армии.

Неустающая машина культурной политики “холодной войны” помогла развитию карьеры Картера на начальном этапе. Хотя у Первого квартета было мало шансов очаровать американскую аудиторию того времени, в центрах новой музыки послевоенной Европы он был хорошо принят. В 1954 году пьеса появилась в программе фестиваля Конгресса культурной свободы в Риме, потому что за ниточки потянул Николай Набоков. Между прочим, Набоков и Картер вместе преподавали в Колледже св. Иоанна во время войны. В следующем году Соната для виолончели Картера оказалась единственной американской работой на фестивале Меджународного общества современной музыки в Баден-Бадене, где прошла премьера “Молотка” Булеза. Порвав с Кейджем, Булез теперь считал Картера единственным американским композитором, достойным его постоянного внимания.

Картер и Бэббитт задали ритм небольшой армии американских атональных и додекафонных композиторов: Ральфа Шейпи, Чарльза Вуоринена, Джорджа Перла, Артура Бергера, Харви Соллбергера, Эндрю Имбри, Леона Кирхнера, Дональда Мартина и других. К ним присоединились эмигранты, последователи Шенберга, из которых стоит отметить Штефана Вольпе, переехавшего из Берлина в Нью-Йорк, и Эрнста Кшенека, переехавшего в Лос-Анджелес из Вены. В разное время эти двое преподавали в таких известных университетах, как Гарвард, Йель, Принстон, Колумбийский, Калифорнийский и Чикагский, а также в Беркли.

Эти композиторы процветали в кампусах благодаря беспорной интеллектуальной солидности своих проектов: за современностью языка скрывался традиционный упор на искусство вариации и контрапункта. Комментаторы склонны относить их к непривлекательной категории “академических атональных” или “академических додекафонных”, хотя каждый обладал ярко выраженной личностью: Шейпи с его манерой аранжировать рваные звучания в ритуальные процессии; Вуоринен с его склонностью к инструментальной драме и тональными сюрпризами; Бергер и Перл с их любовью к чистым мелодическим линиям и аккордами. Среднестатистического слушателя, однако, можно простить за то, что он их путает. Избегая дружеских жестов по отношению к аудитории, которые были присущи эре Копланда, они, казалось, были больше всего

озабочены самосохранением, постройкой безопасного гнезда во враждебном мире. Их теоретические эссе можно сравнить с колючей проволокой, защищающей от сомнительных незнакомцев.

В 1958 году Бэббитт оживил страницы журнала *High Fidelity* эссе с печально известным названием “Кому интересно, слушаете вы или нет?” (оригинальное название звучало “Композитор как специалист”), которое подало сигнал к стратегическому отступлению:

> *Я отважусь предположить, что композитор немедленно поможет себе и своей музыке полным, решительным и добровольным уходом из общества в мир личной работы и электронных медиа с его вполне реальной возможностью полностью уничтожить публичный и социальный аспекты сочинения музыки. Если это сделать, разделение между мирами будет определено таким образом, что исчезнет возможность путаницы понятий и композитор сможет свободно вести частную жизнь, посвященную профессиональным достижениям, в противовес общественной жизни, полной непрофессионального компромисса и эксгибиционизма.*

Шенберг сказал в 1920-е, что его коллеги, такие как Вайль и Хиндемит, закончат тем, что будут писать свою “полезную музыку” только друг для друга. Бэббитт в 1950-е говорил то же самое об оставшихся левых и популистах. Но он немножко увлекся. В то время, когда боевой композитор опубликовал статью, бродвейская аудитория валом валила на “Вестсайдскую историю”, написанную Леонардом Бернстайном на слова Стивена Сондхайма, одного из учеников самого Бэббитта.

Бернстайн был, по сути, зеркальным отражением Джона Ф. Кеннеди. Оба окончили Гарвард (Бернстайн в 1939-м, Кеннеди в 1940-м). Оба преодолели исторически маргинальное этническое происхождение (русско-еврейское и ирландское) и достигли высшего положения в американском обществе. Оба получали высокие рейтинги на ТВ (Бернстайн читал музыкальные лекции в программе фонда Форда “Омнибус” начиная с 1954 года). У обоих были сексуальные секреты (гомо– или гетеро-). И скептики, как положено, задавались вопросом, была ли их харизма лишь поверхностной. Кеннеди пал жертвой пули убийцы до того, как его обещания можно было бы проверить реальностью. Бернстайн дожил до относительно преклонного возраста, постепенно окружаемый атмосферой разочарования. Эксперты сходились в том, что он растратил свой дар среди блестящих дирижерских

выступлений и “радикальных шикарных” вечеринок в своей квартире на Манхэттене.

И все же неудачи Бернстайна перевешивают удачи многих других. На краткий блестящий миг, цитируя любимый мюзикл Кеннеди “Камелот”, он захватил культурную середину, колонизированную Гершвином в 1920-е и 1930-е. Бернстайн объявил о своем грандиозном проекте под пристальным вниманием СМИ в “Омнибусе” в 1956 году. “Мы находимся сейчас в историческом положении, сравнимом с музыкальным театром в Германии до появления Моцарта, – сказал он. – Мы способны создать новую форму, и “опера”, возможно, будет для нее не совсем правильным названием. Для такого яркого события нужно более яркое слово. И это событие может произойти в любую секунду. Такое ощущение, что это наш исторический момент, как будто существует историческая необходимость, дающая нам богатство творческого таланта именно сейчас”. Использование фразы “историческая необходимость” было неслучайным. Бернстайн позаимствовал жаргон у теоретиков новой музыки вроде Адорно и Лейбовица и развернул его в противоположную сторону.

От набирающего популярность молодого американского композитора середины XX века ожидали симфонии. Бернстайн в 1942 году подарил жанру великолепную симфонию “Иеремия”, использовавшую переложение “Плача Иеремии” в память о страданиях европейских евреев. Но театр был его первой и главной любовью. В своей дипломной работе в Гарварде он представлял себе слияние всех музыкальных традиций – американской и европейской, классической и популярной, белой и черной. Переехав в Нью-Йорк в 1942 году, он занялся воплощением своей идеи в жизнь. Сначала в балете “Невлюбляющийся” Джерома Роббинса, затем в мюзикле Адольфа Грина “Увольнение в город” он использовал свое высшее классическое образование, чтобы рассказать, казалось бы, историю низкого жанра о трех моряках на побывке в городе. “Нью-Йорк, Нью-Йорк”, знаковый номер “Увольнения в город”, начинается восходящей последовательностью четырех звуков, которая могла быть позаимствована у первых тактов “Пятой симфонии” Сибелиуса. Тот же мотив возникает в опере 1952 года “Волнения на Таити”, где джазовая, ритмичная мелодия становится яростной сатирой на неврозы среднего класса. Четыре ноты теперь выписывают слово “пригород”, проникая сквозь фасад американского послевоенного процветания.

Самая ошеломляющая из трансмутаций традиции у Бернстайна происходит в *Somewhere* из “Вестсайдской истории”,

где главная тема медленной части бетховенского “Императорского” фортепианного концерта становится любовной песней белокожего мальчика, влюбленного в пуэрториканку в захваченном бандами западном районе Манхэттена. Это было воровство с политическим уклоном: Бетховен американизированный.

“Вестсайдская история” представляет собой прекрасно сконструированное произведение популярного театра, подталкиваемое бибопом, латиноамериканскими ритмами и лирическим мастерством старой школы с *Tin Pan Alley*. Это также изощренное упражнение в стилистике XX века. Первые такты пролога выдвигают вперед знакомый комплекс интервалов – квинта плюс тритон. Такая комбинация встречается везде в работах Шенберга и его учеников, символизируя вечную борьбу и конфликт. Имея схожее значение, эти два интервала формируют ядро партитуры Бернстайна, и их можно встретить в ее самых знаменитых мелодиях. Иногда они выражают романтические стремления позднего романтизма: в любовной песне Тони “Мария” первые две ноты выписывают тритон, а третья поднимается на полтона выше и достигает квинты. В то же время последовательность из восходящей кварты и тритона становится мотивом “ненависти”, бесконечным конфликтом банд “Акул” и “Черных”. Позже в *Cool* нечто похожее на додекафонную серию используется в бибопной фуге. Так что “Вестсайдская история” имеет полное право считаться бескомпромисно современной работой: она смела в языке, стилистически непредсказуема, политически ангажированна, пронизана современной американской жизнью.

Вскоре Бернстайн принял судьбоносное решение. Когда премьера мюзикла состоялась за пределами Нью-Йорка, в Вашингтоне, он принял предложение возглавить Нью-Йоркский филармонический оркестр, где старый друг – Карлос Мозли, бывший музыкальный офицер в Баварии – поднимался на самый верх административной иерархии. Возможно, Бернстайн думал, что сможет, как его кумир Малер, дирижировать во время сезона, а сочинять летом. Но Малер не читал лекций, не участвовал в ток-шоу, викторинах и вечеринках и не произносил политических речей. Безусловно, Бернстайн многого добился с Нью-Йоркской филармонией – концерты для молодежи, продвижение своих коллег – американских композиторов, открытие Чарльза Айвза, – но за 12 лет он создал всего две крупные работы: безупречные “Чичестерские псалмы” и тошнотворно проповедническую Третью симфонию “Кадиш”. Тем временем жилые кварталы из “Вестсайдской истории” были разрушены, чтобы дать место

высококультурному колоссу, Линкольн-центру, новому дому оркестра. Если Бернстайн и смирился с тем, чтобы быть только интерпретатором музыки других, то, возможно, эту идею заронил не кто иной, как Копланд. В 1943 году Копланд написал письмо: “Не забывай о линии *нашей* партии – впереди тебя ждет большое будущее дирижера, и все, что ведет не в ту сторону, – это опухоль на политическом теле”.

Оставив филармонию в 1969 году, Бернстайн пытался снова начать прерванную карьеру композитора. Для открытия Центра Кеннеди в 1971 году Джеки Кеннеди, теперь миссис Аристотель Онассис, заказала ему театральное произведение “Месса” – калейдоскопическую смесь театральных декораций, популярных мелодий и поп-музыки в духе битловской эпохи. Как часто бывает с поздней музыкой Бернстайна, вызывающие раздражение моменты совпадают с моментами по-настоящему трогательными: слов “Я спою Господу новую песню”, положенных на кристально чистую музыку, достаточно для того, чтобы композитору было гарантировано бессмертие.

Осмеянный критиками за самонадеянность, Бернстайн бросился обратно в дирижирование. Обещанная им опера о холокосте так и не появилась. Ирония заключается в том, что Булез занял пост главного дирижера Нью-Йоркской филармонии после Бернстайна, и ему тоже тяжело было заниматься творчеством среди множества дирижерских выступлений. То, что в итоге и Булеза, и Бернстайна можно было описать как знаменитых маэстро с контрактом в крупной записывающей фирме, прекрасно подтверждает правоту сказанных Шарлем Пеги слов о том, что все заканчивается политикой или, в данном случае, экономикой.

Бернстайн изливал свои нереализованные амбиции в ошеломляюще мощных трактовках симфоний Малера, нагружая их темами, к которым он сам должен был обратиться или обратился бы в своей музыке, если бы только у него хватило энергии, или времени, или чего-то еще, чего ему в итоге недоставало:

> *Только после 50, 60, 70 лет мировых холокостов, после одновременного продвижения демократии и нашей неспособности прекратить войны, одновременного усиления пиетета к национальному и нашего сопротивления социальному равенству – только после того, как мы пережили все это, после дымящихся печей Освенцима, безумно разбомбленных джунглей Вьетнама, после Венгрии, Суэцкого канала, Залива Свиней, суда-*

фарса над Синявским и Даниэлем, нового разжигания нацизма, убийства в Далласе, гордыни Южной Африки, карикатурного дела Хисса – Чэмберса, троцкистских чисток, силы черных, хунвэйбинов, арабского окружения Израиля, чумы маккартизма, идиотичной гонки вооружений – только после этого мы, слушая музыку Малера, в состоянии понять, что он предсказал все. И, предсказав, пролил дождь красоты на этот мир, с которой ничто не может сравниться.

Энтузиазм Бернстайна был заразителен, но его утверждения преувеличены. В музыке XX века, несмотря на тьму, чувство вины, несчастья и забвение, дождь красоты никогда не заканчивался.

Глава 12
“Граймс! Граймс!”

Страсти Бенджамина Бриттена

Олдборо представляет собой обдуваемый ветрами рыбацкий городок на восточном побережье Британских островов. “Унылое местечко, некрасивое” – так описал его писатель Э. М. Форстер. Он также писал: “Он ютится вокруг церкви с башней из гальки и простирается до Северного моря, и сколько же шума от моря, когда оно накатывает на гальку. Рядом с лиманом есть пристань, здесь пейзаж становится меланхоличным и плоским – грязь, солоноватые пустоши, крики болотных птиц”.

Спустя несколько десятилетий великий немецкий писатель В. Г. Зебальд был еще сильнее очарован смутным обаянием Олдборо и соседних деревень и посвятил свою книгу “Кольца Сатурна” географии и истории региона. “У меня в голове не было ни единой мысли, – описывал Зебальд одну из прогулок по берегу. – С каждым шагом пустота внутри и вне меня становилась все больше, а тишина все глубже. Я представлял себя среди руин нашей цивилизации после ее уничтожения в результате какой-то глобальной катастрофы”.

Олдборо окружен руинами. В Данвиче, в нескольких милях от Олдборо, целый средневековый город сполз в море. К югу, вокруг Орфорда, пейзаж испещрен следами двух войн и “холодной войны”, которая за ними последовала, – окопы, приготовленные для того, чтобы задержать нацистское вторжение, которого так и не произошло; радиолокационные мачты, использовавшие технологии, изобретенные исследователями из расположенного неподалеку Бодси Мейнор; похожие на скелеты дворцов объекты, в которых создавалось атомное оружие. При перемене погоды открытые пространства неба и моря с их каменными и металлическими воспоминаниями о прошлом могут произвести ужасающее впечатление. Массивное черное облако возникает за залитой солнцем сценой, море становится блеклого, угрожающе зеленого цвета, заброшенный дом стонет на ветру. А затем, в следующую секунду, свет меняется. Вода приобретает цвет радуги, как будто светится изнутри. Неизвестные сокровища сверкают на пляже. Под потолком туч появляется солнце и разливается вокруг.

Во дворе церкви в Олдборо лежит Бенджамин Бриттен. Он родился в 30 милях выше по побережью, в Лоустофте, в 1913

году. Его детство прошло в доме, окна которого выходили на пляж Северного моря, или Немецкого океана, как его называли до Первой мировой войны.

Бриттен прожил большую часть жизни в районе Олдборо и однажды заявил, что вся его музыка пришла оттуда. “Я верю в корни, в связи, в истоки, в личные отношения, – сказал он в своей речи в Аспене, Колорадо, в 1964 году. – Я хочу, чтобы моя музыка была полезна людям, чтобы она радовала их… Я не пишу для будущих поколений”. Бриттен предназначал большую часть своих произведений для исполнения в Юбилейном зале Олдборо и церквях в округе. В 1948 году вместе со своим партнером тенором Питером Пирсом и писателем-режиссером Эриком Крозье он основал фестиваль Олдборо, где звучали его собственная музыка, современные работы из Европы и Америки и любимый репертуар прошлого: это был своего рода анти-Байройт, настолько же интимный, насколько фестиваль Вагнера был грандиозным.

Но прежде всего Бриттен написал “Питера Граймса”, оперу ошеломляющей драматической силы, которая вся пропитана Олдборо. Впервые поставленная в 1945 году, спустя месяц после окончания европейской войны, она рассказывает о рыбаке, который становится виновником гибели своих учеников и сходит с ума от чувства вины. Сюжет взят из произведения поэта Джорджа Крэбба, который вырос в Олдборо второй половины XVIII века и, судя по всему, написал про Граймса на основе реального случая. Крэбб описывал лиман следующим образом:

> Бывало, в знойный день, когда струею робкой
> Вода на убыли сквозь ил сочится тонкий,
> Прибитый медленным течением реки
> К обоим берегам на теплые пески,
> Граймс, кинув якорь там, стоит один, угрюмый,
> Потупя голову и смотрит с мрачной думой,
> Как в тинистом ручье чуть движется струя,
> Густая, мутная, как черная змея;
> Как на песке угрей вертлявое отродье,
> Волной забытое, играет в мелководье;
> Как слизни клейкие, ворочаясь в песке,
> Влекутся медленно к сверкающей реке.
> Там часто он лежал, взирая сонным взглядом
> На раков, по песку к воде ползущих задом,
> Иль внемля, как кричит печально рыболов,
> Как звонко в воздухе несется клек орлов[79].

Первая оркестровая интерлюдия в опере Бриттена оживляет

побережье. Звуки подражают крикам птиц, похожие на радугу арпеджио имитируют игру света на воде, гулкие аккорды медных сближаются с шумом волн. Это насыщенная, экспансивная музыка, напоминающая “Море” Дебюсси и особенно пантеистические настроения Малера. Тем не менее нельзя сказать, что она восхищает: оркестровка скудна, мелодические аккорды резко обрываются, простые гармонии испещрены диссонансами. Музыка идеально вписывается в пространство между знакомым и чужим, наглядным и психологическим. Как симфонические поэмы Сибелиуса, она передает то, что чувствует странник, бредущий в одиночестве.

В своей речи в Аспене Бриттен провокационно сравнил регламентацию культуры в тоталитарных государствах с добровольной регламентацией авангарда в демократических странах. Любая идеологическая организация музыки, сказал он, искажает естественный голос композитора, его “дар и личность”. Все в стиле Бриттена – его намеренная узость интересов, его ориентация на тональную музыку, его предпочтение классических форм – шло вразрез с послевоенной эпохой. Светила авангарда считали обязательным для себя выражать презрение к нему, в летней школе в Дартингтоне Луиджи Ноно отказался пожать ему руку. Многое в Бриттене не вписывалось в социальные нормы “холодной войны”: его пацифизм, его левые взгляды, его гомосексуальность.

Но Бриттену удалось стать уважаемой фигурой национального масштаба, предметом британской гордости. Он был немного схож с Сибелиусом – одинокий, измученный проблемами человек, ставший иконой патриотов. Еще ближе к нему по темпераменту был Дмитрий Шостакович, с которым Бриттен познакомился в 1960-е. Несмотря на языковой барьер, между ними возникла длительная связь. Общей у них была способность прорисовывать ускользающие эмоции сквозь поверхность музыки. Внутренний пейзаж Бриттена оживлен так же, как шум моря, крики чаек и суета крабов.

Молодой Бриттен

Гомосексуалисты, составляющие приблизительно от трех до пяти процентов населения, сыграли непропорционально большую роль в сочинении музыки последних ста лет. Приблизительно половина крупных американских композиторов были, судя по всему, гомо– или бисексуальны: среди прочих – Копланд, Бернстайн, Барбер, Блицстайн, Кейдж, Гарри Парч, Генри Кауэлл, Лу Харрисон, Джан Карло Менотти, Дэвид Даймонд и Нед Рором.

В Британии композиторство тоже склонялось к гомосексуальности. Двумя молодыми композиторами, которые оказались в центре внимания в послевоенную эпоху, были Бриттен и Майкл Типпетт, и оба не пытались скрывать свою гомосексуальность.

Связь классической музыки и гей-культуры берет начало в последних годах XIX века, когда эстеты типа Оскара Уайльда собирались на вечера Вагнера в Лондоне и носили в петлицах зеленые гвоздики. “Он музыкален?” – спрашивали геи о незнакомом новичке. На протяжении века консерватории и концертные залы заполняли мальчики-интроверты, которым сложно было вписаться в компанию сверстников. Классическая музыка привлекала молодых гомосексуалистов благодаря свободно льющимся эмоциям: в то время как поп-музыка рассказывает о любви и/или сексуальных отношениях между современными юношей и девушкой, опера подает романтические отношения в стилизованном, архаичном духе – инструментальные сочинения наделяют голосом невыразимую словами страсть. Уже в самом начале века у такой музыки была репутация музыки для “неженок” – ассоциация, смущавшая, к примеру, Чарльза Айвза, – и ее культурный упадок в послевоенные годы можно, вероятно, объяснить дискомфортом, который гомосексуальная публика вызывала у обычной аудитории.

Композиторы-гомосексуалисты начала XX века редко намекали на свою сексуальность в музыке, хотя Франсис Пуленк, Анри Соге и другие, связанные с “Русскими сезонами”, обитали среди узнаваемо гейской субкультуры. Одним из тех, кто балансировал на краю разоблачения, был польский композитор Кароль Шимановский, среди работ которого был неопубликованный, по большей части утраченный роман с порнографическим уклоном под названием “Эфеб”. После сексуально раскрепощающих путешествий на юг Италии и в Северную Африку между 1908 и 1914 годами Шимановский обрел яростно чувственный стиль, напоминающий Дебюсси в особенно непокорном духе и мистический период Скрябина. Его цикл песен 1914 года “Любовные песни Хафиза” погружается в опьяняющий мир персидского поэта XIV века Хафиза, который использовал привлекательность юных мужских тел как метафору религиозного экстаза, или, возможно, наоборот. Кульминацией Третьей симфонии Шимановского (1914–1916), основанной на схожем тексте Руми (“Я прошу лишь об одной ночи. Ради Друга – не спи!”[80]), становится целотонный аккорд для голосов, оркестра и органа. А в дерзкой и странной опере “Король Рогер” (1918–1924)

герой королевских кровей пытается противостоять молодому пастуху, который заявляет: “Мой Бог так же прекрасен, как я”. Финал неоднозначен: слушатели не уверены, отступил ли Рогер перед пастухом или сумел противостоять ему. После последнего дикого ритуала Рогер остается один, протягивая руки к солнцу Аполлона, пока до мажор неистовствует вокруг.

Конфликт между Дионисом и Аполлоном – изношенная метафора. Стравинский часто размышлял о разнице между ними; в “Весне” он встал на сторону Диониса, в “Аполлоне Мусагете” – на сторону порядка. Бриттен понимал эту полярность почти так же, как Шимановский, – не как интеллектуальную проблему, но как острую личную дилемму, выбор между сексуальной открытостью и сдержанностью. Он завершил оперную карьеру, перенеся на сцену роман Томаса Манна “Смерть в Венеции”, и в его опере Аполлон и Дионис ведут борьбу в душе мужчины среднего возраста, наблюдающего на пляже за мальчиком. Бриттена смущала не его сексуальность сама по себе – он никогда не пытался скрыться за фиктивным браком и более полужизни находился в любовных отношениях с Пирсом, – но его желание общаться с несовершеннолетними юношами. Хотя такая ситуация выводит его за пределы опыта большинства, всепоглощающая сила страсти – универсальная тема, и музыка Бриттена представляет собой обжигающий документ ее последствий.

Бриттен вырос в обычной семье, принадлежавшей к среднему классу. Его отец, зубной врач, зарабатывал достаточно, хотя беспокоился о деньгах и прятал свое беспокойство в утреннем стакане виски. Миссис Бриттен, одаренная певица и хозяйка музыкальных вечеров, чрезмерно заботилась о сыне, предсказывая, что тот станет “четвертым Б” после Баха, Бетховена и Брамса. Бенджамин не нуждался в сильном толчке в направлении к “Б”; музыка была для него родным языком, и он научился гармонизировать до того, как начал писать.

В 14-летнем возрасте Бриттен пошел учиться к Фрэнку Бриджу, изобретательному композитору, схожему по манере с Дебюсси. Бридж быстро осознал потенциал мальчика. Первый год учебы Бриттена среди прочего принес в качестве урожая оркестровый цикл “Четыре французские песни”, который не просто был технически удивительно совершенным, но и приводил в замешательство зрелостью выбранной темы. Одна из песен создана на стихотворение Виктора Гюго о пятилетнем мальчике, играющем у окна, за которым умирает его мать: противопоставление детской мелодии мрачным гармониям служит прообразом многих будущих работ Бриттена.

К 16 годам он писал колючие псевдоатональные

произведения. Обращение к венскому экспрессионизму, возможно, было связано с отчуждением, которое он чувствовал в интернате, где в соответствии с заведенным порядком старшие задирают младших. Бриттен отметил свой уход из школы Гришема Элегией для альта, которая выписывает нервные, атональные круги вокруг тонального центра до мажор.

Интеллектуальная скороспелость часто идет рука об руку с эмоциональной незрелостью. В двадцать лет и в более старшем возрасте Бриттен держался нарочито ребячливо, предаваясь играм, розыгрышам, используя школьный сленг и детские словечки. В сорок он все еще делал записи в школьном дневнике. Реалии взрослого мира пугали его, и сильнее всего – секс. Как отмечает Джон Бридкат в книге об отношениях Бриттена с детьми, эмоционально композитор остановился на уровне развития 13-летнего мальчика.

В 1930 году Бриттен получил стипендию в Королевском колледже музыки в Лондоне. Он также получил неформальное образование с помощью Британской радиовещательной корпорации, которая тогда, как и сейчас, предлагала лучшие радиопередачи классической музыки в мире. В то время как на *NBC* Дэвида Сарнова играли Бетховена и мало что еще, *BBC* обращала много внимания на живых композиторов. Невзлюбив Элгара и других столпов английской музыки, Бриттен предпочитал острую, новую музыку из Вены, Парижа и Берлина, которую можно было услышать в разносторонних программах *BBC*. Радиопередача в апреле 1930 года вызвала интерес к Шенбергу; Бриттен включил его “Шесть маленьких пьес” в программу музыкальных вечеров в доме родителей. Во время трансляции “Воццека” Берга в 1934 году он не мог оторваться от радиоприемника, несмотря на помехи. (Он надеялся учиться у Берга в Вене, но идея была задушена на корню по той причине, что Берг был “аморален” и мог оказать “плохое влияние”.) В том же году *BBC* дала Бриттену возможность первого национального выступления, передав его хоровую пьесу “Младенец родился”.

У разнообразных отделов британского правительства, в полусоциалистическом духе времени, имелись свои подразделения по искусству и пропаганде, которые давали работу художникам, оставшимся без заработка после коллапса потребительской экономики 1920-х. У Главпочтамта было киноподразделение, отвечающее за то, чтобы рассказывать публике о возможностях почты. В 1935 году Бриттен начал работать в киноподразделении Главпочтамта как композитор; его первым заданием стало написание музыки к фильму о юбилейной марке короля Георга V. Среди следующих работ были “Угольное

лицо”, “Телеграммы”, “Газовая абстракция”, “Люди за метры”, “Как работает циферблат”, “Негры” и “Ночная почта”.

Такие типично английские упражнения в “полезной музыке” развили способность Бриттена писать на любую тему и по любому поводу и свели его с молодым поэтом У. Х. Оденом, который писал остроумные тексты для фильмов Главпочтамта. Позже они сотрудничали при создании программы *BBC* “Вал Адриана”, двух циклов песен “На острове” и “Наши отцы, охотившиеся на холмах”, а также экспериментальной оперетты “Пол Баньян”. Миссией Одена стала попытка раскрепостить Бриттена социально, сексуально, интеллектуально. “Сотри пути / С карты стран печали”[81], – поучал он в своем стихотворении, посвященном композитору в 1936 году. “Бей – победы ради”. Вкусы Бриттена в литературе сместились в XX век, а его политические взгляды – в сторону социализма и пацифизма (еще Бридж подталкивал его в сторону последнего). В кантате 1939 года “Баллада о героях”, посвященной британским бойцам, павшим в Гражданской войне в Испании, есть отчетливый отзвук Народного фронта; слова были написаны Оденом и Рэнделлом Свинглером, литературным редактором британской газеты *Daily Worker*. Оден, впрочем, не интересовался агитпропом, и его лозунги не дотягивали до стандартов пролетарской песни Ханнса Эйслера: “Я должен овладеть жидким огнем. / И брать приступом города людского желания”.

Молодой Бриттен создавал собственный язык из всего, что доставляло удовольствие его необыкновенно острому слуху. Его гармонический запас брал свое начало в работах Стравинского и Берга и в опыте наиболее смелых английских композиторов-современников, например Холста, автора “Планет”. У Холста Бриттен, судя по всему, позаимствовал метод энгармонической замены, перегармонизации одной ноты, – трюк, часто используемый тональными композиторами XX века, в особенности Шостаковичем. У Бриттена также развился вкус к колебаниям мажора и минора, как это бывает в блюзе, когда меняется третья ступень лада. Находясь под большим впечатлением от “Леди Макбет Мценского уезда”, композитор осваивал искусство пародии и гротеска и также черпал вдохновение в оперетте, водевиле и популярных песнях.

Миссис Бриттен умерла в 1937 году, и ее завещание позволило Бенджамину купить старую мельницу в деревне Снейп неподалеку от Олдборо – круглый дом XVIII века с видом на реку, болота и море за ними.

Бриттен был расстроен смертью матери, но он также почувствовал освобождение от роли любимчика. Впервые он

начал серьезно исследовать свою сексуальность и немедленно оказался раздираемым между чувствами к гомосексуалистам-сверстникам – в 1937 году он познакомился с Питером Пирсом, своей будущей любовью всей жизни – и, с другой стороны, романтически окрашенными отношениями с подростками. Дружба с 18-летним Вульфом Шерхеном, сыном дирижера Германа Шерхена, оказалась на грани сексуального контакта. В итоге Оден вступил в конфликт с Бриттеном по поводу его страсти к "тощим, как спичка, несовершеннолеткам, т. е. к асексуальным и невинным". Это попытка избежать беспорядка взрослой жизни, сказал Оден, фальшивое бегство в воспоминания детства. Далее Оден раскритиковал склонность друга окружать себя сонмом опекунов и поклонников – "строить себе теплое любовное гнездышко… изображая привлекательного, талантливого маленького мальчика". В заключение Оден написал: "Если ты действительно хочешь развиться полностью, ты, я думаю, должен будешь страдать и приносить страдания другим".

Бриттен не обратил внимания на совет. Асексуальные и невинные привлекали его до самого конца. Он пытался построить свое теплое любовное гнездышко, хотя некоторые администраторы и музыканты, работавшие с ним на фестивале в Олдборо в поздние годы, встречали мало нежности: тенор Роберт Тир вспоминал "атмосферу язвительности, горечи, холодности, жестких взглядов, загадочных встреч". Бриттен выработал некрасивую привычку обрывать связи с преданными коллегами, которые разочаровывали его или не были ему больше нужны. Ирония заключается в том, что Оден был одним из первых, кто пострадал. То глубокое, хотя и навязчивое письмо, которое он послал Бриттену в 1942 году, разрушило их дружбу.

С годами список бывших друзей разросся до такой степени, что Бриттен, по слухам, называл их своими "трупами". Тем не менее он не переставал думать о себе как об уязвимом ребенке: он действовал не из злобы, но из нужды сохранить иллюзию детского рая. В цикле песен на стихи Томаса Гарди "Зимние слова" он положил на музыку стихотворение "До и после жизни", которое, возможно, стало его самым личным заявлением. Над торжественной процессией трезвучных гармоний певец вспоминает "время, которое было… когда все было хорошо", первобытное состояние перед тем, как "болезнь чувств зародилась" и спрашивает, может ли это время прийти снова. Его размышления превращаются во всхлип: "Как долго, как долго, как долго, как долго, как долго?"

В апреле 1939 года Бриттен отправился в Америку в компании Питера Пирса, дружба с которым становилась все

теснее, с намерением обосноваться там. Основная причина для столь неожиданного шага была сексуально-психологической: невнятные отношения с Вульфом Шерхеном стали настолько напряженными, что Бриттен почувствовал необходимость покинуть страну. Но существовало также и политическое объяснение. Оден переехал в Америку в начале года в поисках выхода из того, что он в своем знаменитом стихотворении "Памяти Йейтса" назовет "ужасами во тьме"[82]. Америка была новой землей, либеральной страной, убежищем от европейского фашизма и политики умиротворения. И, кроме того, Бриттен получил заманчивое предложение из Голливуда, или *Holywood*, как он назвал его в своем письме Шерхену. По заказу *BBC* он сочинил мужественную музыку для драмы о короле Артуре, и режиссер Льюис Майлстоун, для которого Аарон Копланд позднее написал "О мышах и людях", хотел, чтобы Бриттен создал музыку для "Рыцарей Круглого стола". Из этой затеи ничего не вышло, что хорошо, потому что чувствительный Бриттен мог серьезно пострадать от нравов кинобизнеса.

Большую часть того, что Бриттен знал об Америке, он узнал от Копланда, с которым подружился в Англии на год раньше. Во время визита на старую мельницу Копланд сыграл свою детскую оперу "Второй ураган". Бриттен был очарован свежестью вокального письма и гармоничным сюжетом о юных друзьях, объединенных одной задачей. "Хотелось бы быть в курсе твоих триумфов и проблем", – писал Копланд впоследствии, подразумевая под "проблемами" молодых мужчин.

Бриттен быстро отказался от идеи стать американцем, хотя начало Второй мировой войны и сопутствовавшая ей опасность трансатлантических путешествий не позволяли ему вернуться в Англию до 1942 года. Он доблестно пытался адаптироваться к эксцентричному богемному стилю жизни Одена в Нью-Йорке, но не смог найти необходимого для себя комфорта. Осенью 1940 года он и Пирс переехали в коммуну с видом на мост на Мидда-стрит, 7, в Бруклин-Хейтс. Вместе с ними жили Оден, Пол и Джейн Боулз, редактор Джордж Дэвис и, на чердаке, Голо, сын Томаса Манна. Джипси Роуз Ли, выступавшая для высшего общества стриптизерша, часто бывала у них в гостях; заглядывали также Сальвадор Дали, Кристофер Ишервуд, Леонард Бернстайн и Клаус, брат Голо. После отъезда Боулзов погруженная в алкогольное безумие писательница Карсон Маккаллерс заняла их место.

Оказавшись неспособным работать, Бриттен нашел убежище на Лонг-Айленде у Майерсов, немецких беженцев. "Все здесь – ажиотаж-ажиотаж-ажиотаж, – писал он своему зятю на родину. –

Я постепенно осознаю, что я англичанин – и, как композитор, полагаю, я чувствую желание иметь более определенные корни, чем другие”.

Тем не менее Бриттен многое извлек из опыта американской жизни. У бродвейских шоу он научился драматическим приемам, которые очень помогли ему в его операх, начиная с “Граймса”, и с Оденом в роли либреттиста он попробовал свои силы в музыкальном театре – с увлекательным, хотя и не слишком удачным, язвительно сюрреалистическим “Полом Баньяном”. В то же время изоляция помогла ему обрести собственный голос, и композитор продемонстрировал творческую зрелость в работах, созданных с 1939 по 1943 год – в пронзительно элегичном Скрипичном концерте, судя по всему, вдохновленном трагедией Гражданской войны в Испании, в “Траурной симфонии”, еще одной горько красноречивой элегии, и, самое важное, в крупном песенном цикле, созданном для Питера Пирса, в которого Бриттен уже начал влюбляться. В песнях впервые в музыке Бриттена появляются гомосексуальные темы. “Озарения” для голоса и струнных опираются на стихи бисексуального Рембо – “варварский парад”[83], в котором участвуют “изящный сын Пана” (Вульф Шерхен, согласно посвящению), “Воплощение красоты высокого роста” (Пирс) и “здоровеннейшие пройдохи”, среди которых есть “и совсем молодые”. “Семь сонетов Микеланджело” звучат как любовные письма к Пирсу, который отвечает на чувства, исполняя их.

Третий цикл, “Серенада” для тенора, валторны и струнных, был написан в 1943 году, после возвращения в Англию. В этой напоминающей антологию транскрипции шести английских стихотворений Бриттен обратился к своей центральной теме – развращению невинных; и цикл превратился в своего рода репетицию к “Питеру Граймсу”. Голос валторны в начале напоминает о копландовской звуковой концепции первозданного мира, не тронутого проблемами человеческого существования. Но дальше цикл опирается на испытанные временем формы – пастораль, ноктюрн, элегия, погребальная песнь и постепенно зарождается “смерть чувства”. В центре цикла – великолепная, пугающая “Больная роза” Блейка.

Ты больна, бедняжка роза,
Тайный червь в тебя вошел —
Тот, что ночью крупнозвездной
Оседлал попутный шторм.

Он проник в твой рай укромный

Цвета красного вина.
И его любовью темной
Жизнь твоя поражена[84].

Струнные задают рамку звучанием ми и си, странно пульсируя не в такт. Валторна начинает с соль-диез, формируя трезвучие ми мажор, затем переходит на соль, затемняя гармонию и превращая ее в минорную – эффект, заставляющий замирать сердце, такой часто использовали Шуберт и Малер. Валторна закручивается спиралью в хаотичном рисунке, продвигаясь вперед близкими полутоновыми интервалами и затем перескакивая на кварты и квинты. Тенор декламирует текст Блейка на протяжении всего лишь восьми тактов, повторяя движение от мажора к минору, от светлой краски к темной. После этого возвращается соло волторны, и в самом конце первые две ноты играются в обратном порядке – соль и соль-диез. Таким образом, сочинение заканчивается в ми мажоре. Но это вряд ли можно назвать оптимистичным финалом. Бриттен открыл один из центральных приемов своего драматического языка – использование простых средств для достижения непостижимых глубин.

“Питер Граймс”

Поэма Джорджа Крэбба “Питер Граймс”, вышедшая в сборнике 1810 года “Местечко”, – это история гнусного человека. Даже в детстве Граймс ужасен, презирает всех, ругает, бьет и даже, кажется, убивает собственного отца. Став рыбаком, он начинает пить и превращается в еще более отвратительного человека. Он применяет физическое насилие по отношению к первому ученику – “…теперь он мог удобно / Создание Божие терзать и мучить злобно!”[85] – и дает ему умереть в своей постели по неизвестной причине. Второй подмастерье, нежный и слабый, подвергается насилию, кажется, не только физическому, но и сексуальному: “…нам казалось чудо, / Как долго так могло столь слабое дитя / Сносить лишения, все горести шутя”. Юноша падает с мачты. Третий погибает в шторм. В результате жители Олдборо, долгое время закрывавшие глаза на эти случаи, запрещают Граймсу нанимать новых учеников. Он плывет на своей лодке по лиману, сведенный с ума привидениями жертв. Безумный, но не раскаявшийся, он умирает в постели в приходском доме призрения. Эпиграфы в начале истории, один из Вальтера Скотта и два из Шекспира, содержат слово “убийство”.

Когда Бриттен и Пирс впервые заговорили об опере “Граймс”, они представляли себе персонажа, похожего на героя Крэбба. В некоторых ранних набросках либретто, которые можно увидеть в библиотеке Бриттена – Пирса в Олдборо, смерть первого мальчика описывается как “случайное убийство” – предположительно, имеется в виду непредумышленное убийство (убийство по неосторожности). Более того, отношениям Граймса с мальчиком придается сексуальная окраска. Рыбака сводит с ума красота и юность мальчика. “Люби меня, будь ты проклят!” – говорит он в одном из черновиков. В более позднем наброске он восклицает:

> Твое тело – это фарш для плетки —
> девятихвостки. О! Прекрасное блюдо
> Гладкокожее и молодое, как она любит.
> Сюда, плетка! Давай хлещи! Прыгай, сынок,
> Прыгай (удар) прыгай (удар) прыгай, начался танец.

Чуть позднее Бриттен и Пирс привлекли к написанию либретто драматурга Монтэгю Слейтера, и Слейтер, пылкий коммунист, представил Граймса более достойным симпатии, жертвой зашоренного общества. Бриттен и Пирс быстро приняли идею Слейтера. Пирс позже сказал музыковеду Филипу Бретту: “Как только мы решили создать драму личности против толпы, эти моменты – намеки на сексуальность и садизм Граймса – нужно было убрать”. Пирс написал Бриттену весной 1944 года: “Чем чаще я об этом слышу, тем больше понимаю, что гомосексуальность не важна и на самом деле, не существует в музыке (или, в любом случае, не вмешивается в нее), поэтому она не должна этого делать и в словах. П. Г. – интроверт, творческая личность, невротик, его настоящая проблема – выражение, самовыражение”.

В последних черновиках партитуры заметно, как соавторы скрывают следы первоначального замысла. Еще больше изменений было сделано перед публикацией, новые слова написаны для уже существующей музыки. Адресованная мальчику фраза Граймса “ты скоро забудешь свои замашки работного дома” превращается в “она [учительница Эллен Орфорд] скоро забудет свои школьные замашки”.

Неожиданная эволюция Граймса от злодея к жертве с легкостью могла бы создать невнятное впечатление. Но музыка настолько насыщенна, что Граймс превращается в исключительно многозначного персонажа, которого певцы интерпретировали удивительно несхожим образом. Пирс, создатель роли, всегда

изображал Граймса человеком, страдающим от своего статуса социального изгоя. Тенор, возможно, был согласен с Филипом Бреттом, который интерпретировал оперу как “драматический портрет механизма угнетения” и в первую очередь как “аллегорию притеснения гомосексуалистов”. Канадский тенор Джон Викерс, напротив, изображал Граймса испорченным дикарем, колеблющимся между душераздирающим лиризмом и бессердечным насилием. Бриттен, очевидно, был на стороне образа Пирса, но яркая игра Викерса открыла новые музыкальные стороны произведения.

Все в “Граймсе” двойственно. На первый взгляд, он кажется оперой в традициях XIX века с ариями, ансамблями и хорами. И тем не менее традиция исчезает и прерывается, будто переполненная эмоциями, которые, как известно композиторам, слишком сложны, чтобы с ними можно было справиться с помощью пения. Это опера, которая постоянно играет с рамками жанра, высокого или низкого: она взрывается народной песней, опереттой, водевильными мелодиями и просторечной напористостью американского мюзикла – и в то же время диссонансами XX века. Во многом “Граймс” – это английский “Воццек”, он пробуждает сочувствие к уродливому человеку, используя его преступления для обличения общества, которое его создало. Или, как выразился Бриттен со свойственной ему прямолинейностью, “Чем более порочно общество, тем более порочен человек”.

Действие начинается с бойкого, деловитого пролога. Граймс дает показания на слушании дела о смерти его первого подмастерья, который в бриттеновской версии умирает в море от обезвоживания. “Питер Граймс! Питер Граймс! Питер Граймс!” – кричит деревенский посыльный – эта трагедия будет разыгрываться на фоне постоянного обвинительного повторения имени заглавного героя. В начальной сцене музыка указывает на трещины на аккуратной поверхности Олдборо: потенциальные тональные центры сталкиваются друг с другом, клубятся мажорные и минорные трезвучия, комковатые аккорды слышны в партии медных.

Психологическая точность Бриттена в обращении с английским языком очевидна с самого начала. Как Яначек, он целеустремленно вносит в вокальные партии ритмы беседы, ораторской речи, спора. Обратите внимание, как он поступает с простым вопросом, который судья Свеллоу задает Граймсу: “Почему вы это сделали?” Бросая эту фразу в суде, он слегка повышает голос после “почему” и ставит ударение на слово “сделали”. Первые ноты фразы – вспомните первые четыре ноты

Auld Lang Syne[86] в быстром ровном ритме – приобретают символическое значение, представляя болтовню, сплетни, слухи. “Как долго вы были в море?” – спрашивает Свеллоу. “Три дня”, – отвечает Граймс. В этот момент гобои и фаготы дважды играют лейтмотив сплетен, *staccato* и *crescendo*. Его подхватывают все духовые, и он превращается в неистовое остинато, над которым хор озвучивает свои подозрения по поводу Граймса. Ненависть к аутсайдеру будет нравственным центром, организующим этих почтенных горожан.

Сначала Граймса плохо слышно, он пытается говорить поверх шума. Но его гордость, нетерпеливость и воинственность вскоре становятся заметны. “Дайте мне затолкать в их рты саму правду!” – поет он. В дуэте с Эллен Орфорд, добросердечной школьной учительницей, он показывает другого себя – человека крайне уязвимого. Затем оживает прекрасное британновское оркестровое воплощение колышущегося океана серым холодным утром – первая из шести интерлюдий оперы, показывающих разные состояния моря. Интересным образом некоторые мотивы океана раньше появлялись в сцене суда, характеризуя Граймса; он и море олицетворяют одну и ту же первозданную силу.

Жители Бороу, которых мы после интерлюдии видим идущими по своим утренним делам, представляют собой разношерстную компанию, их слабости запоминаются сильнее, чем добродетели. Тетушка, владелица трактира “Кабан”, содержит бордель, поставляя своих “племянниц” городским мужчинам. Назначивший самого себя светским проповедником Боулз – неисправимый пьяница. Ханжа и брюзга миссис Седли – опиумная наркоманка, и ей нужна доза. Когда аптекарь Нед Кин предлагает Граймсу нового ученика, горожане снова начинают перешептываться, а когда Эллен предлагает подобрать мальчика, они обвиняют и ее в том, что она “поставляет мальчиков Питеру Граймсу”. Тем временем намеки на приближающийся шторм проступают в оркестре, и все, кроме Граймса, разбегаются в поисках укрытия.

Один против всех стихий, Граймс вслух мечтает о будущем, в котором заработает состояние, женится на Эллен и отомстит городу. Он поет короткую арию с отчаянной, стремящейся ввысь горячностью и пылом:

> Какая гавань скрывает покой
> Вдали от волн прилива, вдали от шторма,
> Какая гавань может вместить в себя
> Ужасы и трагедии?

Попытка кульминации в ля мажоре наталкивается на диссонансное созвучие – сначала *ppp*, потом набирающее силу у тромбонов и труб. Диссонанс двигается как клин и раскалывает гармонию: нас выбрасывает на расстояние тритона в тональность ми-бемоль мажор ко второй интерлюдии, музыке самого шторма. Бриттен почти не предлагает природы, но вызывает скорее абстрактную, контрапунктическую бурю. В ней снова звучит тема гавани, и шторм оказывается более психологического, чем физического свойства.

Городские жители прячутся в “Кабане”. События развиваются предсказуемым образом – от веселья к размолвке. Горожане выливают накопленное недовольство на Граймса, который как раз стремительно врывается в дверь, когда в оркестре опять звучит мотив “Какая гавань скрывает покой?” (Стилистически всеядный Бриттен здесь заимствует прием у Гершвина, чью “Порги и Бесс” он видел в Нью-Йорке в 1942 году; как отмечает Дэвид Митчелл в многотомном сборнике писем и дневников композитора, сцена четвертая второго акта в “Порги” построена почти таким же образом, со штормовой музыкой, врывающейся через открытую дверь.) Двуличный морализатор, Боулз обвиняет Граймса: “Он упражняется не с мужчинами, он убивает мальчиков!” Нед Кин пытается восстановить доброжелательную атмосферу песней “Старый Джо отправился на рыбалку” – мелодией как будто старинной, но изобретенной Бриттеном, однако доброжелательность улетучивается, когда открывается дверь и входит Эллен вместе с новым подмастерьем. Струнные снова начинают тему сплетен и маниакально повторяют ее до самого конца акта.

Музыка шторма, несмотря на закрытую дверь, вновь намекает на то, что Граймс сам себе шторм. На полях первого черновика либретто Слейтера для этой сцены Бриттен написал: “Кульминация шторма (+ страх мальчика перед убийством?)”. Пока крушение в оркестре передается параллельным движением двух хроматических гамм на расстоянии целого тона – Граймс уводит мальчика из трактира с собой.

Второй акт начинается золотым солнечным утром. Избыток яркого света, мерцающего на поверхности воды. Когда занавес поднимается, городские жители устремляются в церковь, и в кои-то веки их болтовня кажется благодатной. Но в самый разгар ре-мажорных празднеств в оркестре звучит трезвучие си-бемоль мажор, создавая неожиданный, раздражающий диссонанс. Гудит церковный колокол. Рядом с процессией появляется Эллен с Джоном, новым учеником Граймса.

Дальше следует великолепная сцена, решенная на двух

уровнях и достойная Верди. За сценой – церковное пение прихожан, а в это время Эллен сидит с Джоном на пляже, пытаясь развеять его страхи. Заметив синяк на теле мальчика, она понимает, что Граймс вернулся к насилию: “Это началось”. Она говорит Джону, что он уже знает, как близка любовь к пытке. (В последних правках слово “любовь” было заменено на слово “жизнь”, что нарушило цепь совпадений в словах и музыке.) На заднем плане хор поет: “Мы совершили то, что не должны были”. Действительно, Эллен не следовало отдавать мальчика Граймсу, ее неуместная вера в человеческую доброту подготавливает почву для грядущей катастрофы.

Когда появляется Граймс, Эллен требует у него объяснений, после чего Граймс, сопровождаемый оркестровым напоминанием о шторме, бьет и ее. “Господи, смилуйся надо мной!” – восклицает он и уходит вместе с мальчиком. “Граймс опять взялся за свое”, – прихожане повторяют штопором ввинчивающуюся в партитуру музыкальную фразу Граймса. Усложняя вагнеровский принцип лейтмотивов, когда определенные мелодические фразы при каждом новом появлении напоминают о соответствующих идеях или персонажах, Бриттен придает своему лейтмотиву два значения: одно связано с чувством вины Граймса, другое – с осуждением его горожанами. Вторая интерпретация неизбежно побеждает – церковный орган придает мотиву нравственную серьезность, и фраза-штопор приобретает ударную, подталкивающую вперед энергию. Горожане решают послать делегацию, чтобы узнать, что происходит у Граймса в хижине на скале, и пока они идут, их сопровождает военный грохот барабанов: “Теперь сплетни предстанут перед судом”.

Бриттен воздерживается от демонстрации того, что произошло между Граймсом и его подмастерьем, когда они вернулись в хижину, но четвертая интерлюдия, пугающая пассакалья, позволяет понять, что чувствует мальчик.

В опере XX века у жанра пассакальи – или вариаций на *basso ostinato* – заметная история. Берг в “Воццеке” использовал его, чтобы изобразить мучительные эксперименты ужасного Доктора. Шостакович в “Леди Макбет” прибегал к нему для описания последствий убийства кулака Бориса. Бриттен помещает пассакалью в печальный финал своего Скрипичного концерта 1939 года, написанного в память о бойцах-антифашистах, погибших в Гражданской войне в Испании.

Во всех этих сочинениях пассакалья обозначает действие убийственных или деструктивных сил, и таким же образом она использована в “Граймсе”, где мрачные оркестровые вариации

складываются вокруг лейтмотива “Господи, смилуйся надо мной!” / “Граймс опять взялся за свое”. В партитуре этой интерлюдии – множество авторских пометок с детальными ассоциациями, среди которых есть “Кризис – ошибка? бурное море?”, “вина, депрессия, одиночество мальчика”, “слезы”, “утешает”, “ободряет” (пугающие арпеджированные аккорды тромбонов и труб), “попытки мальчика работать и угождать”, “страх (?)” (быстрые, змеящиеся фигуры высоких духовых и скрипок),”угрожает”, “подъем на холм, страх мальчика” (настойчивые фразы валторны торопят фигурации духовых). “Сам мальчик” говорит с помощью обрывистой мелодии сольного альта – инструмента, который часто несет автобиографическую нагрузку в музыке Бриттена, композитор играл на нем в юности.

То, что следует дальше, ужасно, особенно если принять во внимание программные указания пассакальи. Джона вышвыривают на сцену, за ним следует Граймс. Состояние мальчика характеризуется основной темой альта и музыкой, обозначающей “слезы” и “страх”. Граймс настаивает на том, чтобы отправиться на дневную рыбную ловлю, и говорит о женитьбе на Эллен. Когда Граймс трясет мальчика, возвращается музыка “кризиса/ошибки”, за ней – повторение неутешительного “утешения”.

Приближаются горожане, Граймс продолжает угрожать Джону: “Ты пошевелишься, или я заставлю тебя танцевать!” (В оригинальном либретто стоит: “Ты пошевелишься, если кошка займется с тобой любовью”, как если бы Граймс держал плетку в руках.) Фигура “ужаса” в пассакалье кричит в струнных. Спускаясь с опасной скалы, Джон подскальзывается и с криком падает. Бриттен помечает крик фразой *portamento lento* (медленно соскальзывая). Момент стихающего крика напоминает убийство Мари в “Воццеке” (*Hilfe!*). Так эхо подрывает “официальную” интерпретацию Граймса как “жертвы общества”: музыка близко подходит к обвинению его в убийстве – если не на деле, то в мыслях.

Жители города жаждут крови, но не замечают того, что произошло. Решив, что сплетни в Бороу несколько преувеличены, они уходят. Капитан Балстроуд – один из немногих, кто пытается понять, а не осудить Граймса, – остается, чтобы оглядеться, и спустя мгновение обнаруживает: одежда мальчика лежит на земле. Слышна сольная мелодия альта из пассакальи, но с измененным порядком интервалов, так что она напоминает ту, на которую Боулз пел судьбоносное “Он упражняется не с мужчинами, но убивает мальчиков”. Как будто это произносит привидение подростка.

Третий акт: наступила ночь. Оркестр играет деревенский танец в Мут-холле – здании XVI века с высокими трубами, которое до сих пор стоит в Олдборо. Снаружи Свеллоу и Нед Кин флиртуют с кокетливыми племянницами. Ректор, наслаждающийся развязной атмосферой перед тем, как вернуться домой к своим розам, поет короткую, но навязчивую песню с рефреном: “Спокойной ночи, добрые люди, спокойной ночи”. Ненадолго появляется даже создатель “Граймса”, доктор Джордж Крэбб. Посреди всеобщего веселья приходит миссис Седли, она пытается заинтересовать горожан догадкой о том, что Граймс убил своего ученика:

> В полуночном одиночестве и возбуждающей тишине
> Я вижу историю, удушающий секрет,
> Это самое мерзкое убийство, и я об этом заявляю!

Миссис Седли считает себя великим детективом, своего рода больной мисс Марпл, которая долгие годы ждет, когда прямо у нее на пороге случится убийство. Хроматическая линия баса заставляет ее звучать смехотворной оперетточной злодейкой, но воинственное звучание трубы намекает на ее способность создавать хаос. Ирония заключается в том, что миссис Седли права: с Граймсом что-то не так. Но справедливость, которой она ищет, – мстительного свойства.

Входит Эллен, держа в руках рваный свитер Джона, который Балстроуд нашел на пляже под скалой. Школьная учительница сама связала свитер, пытаясь создать идеальный детский образ. Теперь ее творение рассказывает леденящую кровь историю – это, говорит она, “улика, от смысла которой мы пытаемся бежать”. Ее пению аккомпанируют прозрачные аккорды струнных и арфы в стиле ренессансной ламентации. Намеренный архаизм арии намекает на то, что Эллен по-прежнему не хочет смотреть в глаза правде о Граймсе, даже с уликой на руках. На ее роль невольной помощницы Граймса намекает и музыка – когда она и Балстроуд заявляют: “Мы поможем ему”, они поют мелодию, с которой Граймс угрожал мальчику.

Услышав разговор Эллен и Балстроуда, миссис Седли победно спешит к Свеллоу с воплями: “Так и есть!” Здесь ее тональность – си-бемоль мажор, основная тональность вступительной сцены в зале суда. Все остальные быстро присоединяются к ней, намереваясь теперь не расследовать ситуацию Граймса, но приговорить его: “Того, кто держится заносчиво, кто слишком горделив, / Его, кто презирает нас, мы уничтожим!” Это своего рода комиссия по антианглийской

деятельности, жаждущая крови. Пьяная энергия танца становится зловещей; скрипучая хроматическая линия миссис Седли ревет у медных. Хор девять раз на фортиссимо поет “Питер Граймс”, сжимая формулировку до “Граймс!” на три форте. Но они тщетно ищут свою жертву. Во время финальной морской интерлюдии сцена сменяется пустынным пляжем, куда бежал Граймс.

Но один ли он? В начале этой самой загадочной интерлюдии мотив флейты напоминает тот нотный шквал, который звучал, когда воскресным утром Эллен сидела вместе с мальчиком. Другие инструменты присоединяются с темой “Граймс снова взялся за свое”, пока в оркестре звучит ми мажор – тональность, в которой альт пел свою призрачную песню в конце второго акта. Как и в оригинальном произведении Крэбба, Граймс кажется окруженным привидениями своих жертв. Действительно, в “сцене безумия”, которая следует дальше, он пропевает фрагменты своих предыдущих мелодий и разговаривает с двумя мальчиками, которые умерли (и даже с третьим, которого он еще не встретил). Тем временем хор продолжает повторять его имя за сценой – 79 раз подряд: “Граймс!.. Граймс!.. Граймс!.. Граймс!.. Граймс!.. Граймс!..”

Разум покидает героя, и все, что тот может делать в конечном итоге, – петь собственное имя в ответ. Жители Бороу занимаются своими делами. Боулз и тетушка наблюдают за тонущей в море лодкой. “Что там?” – спрашивает тетушка. “Ничего не вижу”, – отвечает Боулз. “Один из этих слухов!” – отвечает тетушка на мелодию “Граймс снова взялся за свое”. В городке, кажется, забыли об изгнаннике. Хор снова поет о безразличном величии моря: “В постоянном движении приходит и уходит прилив… он превращается в отлив, по-прежнему ужасный и глубокий”. Плотные аккорды, схожие с теми, которые звучали, когда Граймс впервые появился в зале суда, стонущие басы. Океан звуков на могиле рыбака – не темный и не светлый, не мажорный и не минорный.

“Холодная война” Бриттена

Премьера “Граймса” состоялась 7 июня 1945 года в Валлийской оперной компании Сэдлера. Триумф изменил музыку Британии и жизнь Бриттена. Интерес к опере вырос настолько, что позже один из водителей лондонских автобусов включил ее название в свою литанию мест назначения: “Сэдлерская валлийская! Кому еще Питера Граймса, садистского рыбака!” Последовали постановки в Европе и Америке. В Америке оперу впервые исполнили на фестивале в Тэнглвуде, а затем в

“Метрополитен-опера”. Фото композитора появилось на обложке *Times*. Даже Вирджил Томсон вынужден был признать, что “Питер Граймс” “не скучен”.

С того первого легендарного вечера Бриттен стал самым прославленным из живущих английских композиторов. Он исполнял роль национального достояния без затруднений, много сочиняя до самой смерти 30 лет спустя. Он написал еще 13 опер, сравнявшись с Рихардом Штраусом. Его выбор литературных источников был ошеломительно амбициозен, список включает в себя римскую трагедию французского драматурга Андре Обе (“Поругание Лукреции”, 1947), социальную комедию Ги де Мопассана (“Альберт Херринг”, 1947), многослойную морскую историю Германа Мелвилла (“Билли Бадд”, 1951, либретто Э. М. Форстера), историческую драму об отношениях Елизаветы I и графа Эссекса (“Глориана”, 1953), два напряженных загадочных рассказа Генри Джеймса (“Поворот винта”, 1954, и “Оуэн Уингрейв”, 1971), переложение Шекспира (“Сон в летнюю ночь”, 1960), три христианские притчи (“Река Кэрлью”, “Пещное действо” и “Блудный сын”, 1964–1968) и, наконец, “Смерть в Венеции” (1973). Песни Бриттена были написаны на стихи Донна, Блейка, Вордсворта, Шелли, Колриджа, Гете, Гельдерлина, Пушкина, Томаса Харди, Т. С. Элиота, Эдит Ситвелл, Роберта Лоуэлла и самого незабываемого – Уилфреда Оуэна, поэта-солдата, чьи стихотворения стали ядром оратории “Военный реквием” 1962 года.

Однако среди бушующей паранойи “холодной войны” Бриттен не был в полной безопасности. Во время Второй мировой он зарегистрировался как лицо, отказывающееся от военной службы по убеждениям, и остался приверженцем пацифизма и других левых взглядов в эпоху антикоммунистической охоты на ведьм. Гомосексуальность также играла против него. Если бы слухи о его романтической дружбе с мальчиками появились в прессе, Бриттен был бы моментально уничтожен. Более того, как в Америке времен “холодной войны”, гомосексуальность в Британии считалась признаком двуличной, антипатриотической натуры. После бегства шпиона-гомосексуалиста Гая Берджеса в Советский Союз Скотленд-Ярд начал охоту на гомосексуалистов в высших кругах английского общества. Бриттен, судя по всему, был “проинтервьюирован” Скотленд-Ярдом в конце 1953 года, хотя никаких действий против него предпринято не было. На другом берегу океана Дж. Эдгар Гувер вел дело Пирса и Бриттена, зачислив их в список “запрещенных эмигрантов”, что означало, что каждый раз, когда они хотели приехать в США с визитом, они вынуждены были проходить через сложную визовую процедуру.

Страница из дела композитора в ФБР так сильно отцензурирована, что остается только его имя; все остальное замазано черной краской.

В то время как западный мир превращался в увеличенную копию Бороу, во враждебное сообщество, Бриттен продолжал исследовать любимые темы: любовь между мужчинами, красоту мальчиков, угрозу невинности, давление общества на отдельного человека, живучесть тайных ран, тоску по чистым мирам.

Гомосексуальность, неявно подразумеваемая в “Граймсе”, становится эксплицитной в “Билли Бадде”. История Мелвилла представляет собой своего рода любовный треугольник между мужчинами: красивым моряком Билли, который всех любит; ненасытным Клэггертом, который хочет Билли и клянется уничтожить то, чем не может обладать, и капитаном Виром, который скрывает чувства к Билли под напускной суровостью. Клэггерт лживо обвиняет Билли в разжигании бунта, Билли убивает его в припадке ярости, военные законы требуют для Билли смертной казни. Вир, однако, пребывает в нерешительности. Он вызывает Билли на “тайную беседу”, предположительно для того, чтобы объяснить, почему смертный приговор невозможно отменить.

В изложении Мелвилла разговор между Билли и Виром происходит в “благом забвении”, в двойных отрицаниях и иносказаниях, но у автора проскальзывает, что капитан, возможно, “прижал Билли к сердцу” – слова, подразумевающие физический контакт. Положив беседу на музыку, Бриттен раскрывает если не действия, то эмоции. Перед пустой сценой оркестр медленно двигается сквозь строй из 34 мажорных и минорных аккордов, каждый из которых гармонизирует ноту фа-мажорного трезвучия. Смены аккордов часто диссонируют: тритоновый шаг от ре минора к ля-бемоль мажору, нежный до мажор у струнных уступает место скрипучему фа-диез минору у медных, смены динамики приходятся почти на каждый такт, как будто в стиле тотального сериализма. Но напряжение постепенно уходит, и эта часть заканчивается мирной сменой фа мажора и до мажора с тихим ре-мажорным аккордом в качестве финальной точки. Это музыка немой страсти – “любви, которая выше понимания”, как говорит Вир в эпилоге, – и она почти меняет трагическую инерцию истории.

“Поворот винта” рискует выйти на еще более опасную территорию. Рассказ Генри Джеймса повествует о гувернантке, которая нанимается присматривать за двумя детьми в удаленном доме и обнаруживает, что они как будто находятся под властью двух привидений – бывшего слуги Питера Квинта и бывшей

гувернантки мисс Джессел. Как и в “Билли Бадде”, Бриттен детально проговаривает то, на что его источник XIX века только намекает. Квинт здесь оказывается уже не ментальной проекцией, а независимым сверхъестественным существом, и его замыслы относительно мальчика Майлза приобретают эротическую направленность: говорится, что Квинту “они нравились хорошенькими… и что он делал по-своему, и днем, и ночью”. Но центральным персонажем оперы становится гувернантка, которая, как и Эллен в “Граймсе”, оказывается соучастницей в судьбе детей, хотя и пытается спасти их. И, как в “Граймсе”, сложность идеи вины показана через лейтмотивы, проскальзывающие из одной ситуации в другую.

Опера принимает форму вариаций на двенадцатитоновую тему, каждая из двенадцати нот которой продолжает звучать, пока не начинается следующая, а в конце одновременно звучат все двенадцать. Однако партитуру сложно назвать буйством диссонансов, ее мелодика традиционна. Мы связываем тему с преступными намерениями Квинта, но в течение оперы становится ясно, что она в такой же степени связана и с гувернанткой и что Квинт медленно овладевает ее сознанием. Когда, в кульминации оперы, она подталкивает Майлза к тому, чтобы произнести имя призрака, который его преследует, она поет тему “винта”. Не вынеся шока от произнесения имени Квинта, Майлз умирает. Таким образом, опера иллюстрирует любимую тему Джеймса и Бриттена, то есть тему персонажей, желающих добра, но совершаюших зло. Она также показывает, как ребенку могут повредить крайности взрослых эмоций, даже если это эмоции не сексуального характера.

Сюжеты “Питера Граймса”, “Билли Бадда” и “Поворота винта” вращаются вокруг смерти мальчика или юноши. Каждый можно кратко сформулировать при помощи строки из стихотворения Йетса “Второе пришествие”, которое Бриттен и его либреттист Майфенви Пайпер вкладывают в уста Питера Квинта: “И чистота повсюду захлебнулась”[87]. Бриттен категорично идентифицировал себя с жертвами, но, возможно, видел в себе и кое-что от хищника. Именно во время репетиций премьеры “Поворота винта” в 1954 году он влюбился в 12-летнего Дэвида Хеммингса, который играл роль Майлза.

Сам Хеммингс не чувствовал, что за ним охотятся; позднее он утверждал, что, несмотря на то что он и Бриттен спали в одной постели, ничего явно сексуального между ними не произошло. Никто из мальчиков, с кем Бриттен дружил в разные годы, впоследствии не говорил о нем плохо, за одним значительным исключением: Гарри Моррис, который познакомился с Бриттеном

в 1937 году, когда ему было 13, много лет спустя рассказал своей семье, что Бриттен явно приставал к нему, от чего он отбился, бросив стул и закричав. Бриттен, которому в то время было 23 года, возможно, осознал весь вред, который могут причинить его желания, и очертил границы, никогда им более не переступаемые.

Если “Поворот винта” представляет собой самую мрачную и тяжелую оперу Бриттена, то “Сон в летнюю ночь” заглаживает эту “вину”. Создавая ”Сон”, Бриттен, вероятно, изживал самые темные черты своей натуры и нашел некое подобие невинного убежища, которое всегда искал. Работая в традициях таких “литературных опер” XX века, как “Пеллеас и Мелизанда”, “Енуфа”, “Саломея” и “Воццек”, Бриттен положил Шекспира на музыку слово в слово, хотя при помощи Пирса сократил пьесу до удобного размера. Механизм “винта” как вторжения сверхъестественного и необычного теперь работает в обратном положении: когда нарушающие покой эмоции возникают в параллельных человеческом и волшебном мирах, магия Пака по большей части разрешает их, исправляя ею же и созданные проказы. Бриттен произносит заклинания, изобретая язык приятных звуков, гармоничных ляпов и в высшей степени изящных мелодий, которые исчезают, прежде чем ты успеваешь их уловить. В конце второго акта Пак и хор фей отправляют четырех смертных в сон, который король эльфов Оберон называет “смертоподобным”[88]. Когда Пак собирается выжать волшебный сок на глаза Лизандра, феи поют:

На земле
Крепко спи…
Пробуждение твое
Подтвердит, что не вранье
Притча: “Каждому свое”.
Милый милую найдет,
С ней на славу заживет,
Отыщется кобыла,
И все будет очень мило.

Бриттен описывает сонное зелье с помощью благозвучных аккордов, из которых складывается двенадцатитоновый ряд: ре-бемоль мажор, ре мажор с добавлением си, ми-бемоль мажор, – а также нот до и ми. В радужной оркестровке с плавной мелодией терций звучит колыбельная из другого мира. Никогда до сих пор додекафонные принципы Шенберга не излучали такого аромата. Кое-что не менее волшебное происходит и в коде, когда оркестр повторяет строфу еще раз и скрипки занимают места голосов.

Последовательность четырех аккордов останавливается на теплом звучании ре-бемоль мажора, и воцаряется полный покой. И тем не менее, когда терцовая мелодика возвращается, ее смысл меняется: на мгновение мажор превращается в минор и в сознание слушателя проскальзывает тень.

В ноябре 1940 года немецкий воздушный налет, получивший название “Лунная соната”, опустошил Ковентри и разрушил собор, который стоял в городе со Средних веков. 22 года спустя, 30 мая 1962 года, рядом с развалинами старого был освящен новый собор и впервые был исполнен “Военный реквием” Бриттена. Это “официально главная” работа композитора и его самое сильное публичное заявление.

Сложной музыкальной и литературной структурой “Военный реквием”, возможно, обязан Майклу Типпетту, которого Бриттен очень уважал как коллегу.

Либретто к оратории Типпетта “Дитя нашего времени”, написанное в первые годы Второй мировой войны, разворачивается на двух пересекающихся уровнях – оно составлено из собственных мрачных размышлений Типпетта в духе Т. С. Элиота о кризисе середины века и из фрагментов “Книги духовных гимнов американских негров” Джеймса Уэлдона Джонсона (*Nobody Knows de Trouble I See; Go Down, Moses; Deep River*). В похожем ключе “Военный реквием” переплетает латинский текст заупокойной мессы с антивоенными стихотворениями Уилфреда Оэуна, что придает богатство новых значений словам, которые уже тысячи раз были положены на музыку. Трем солистам противопоставлены два оркестра и два хора, таким образом создается многомерное музыкальное пространство, которое может посоперничать с *Gruppen* Штокгаузена. Сложная архитектура создает ощущение проникновения личного в политическое, мирского – в сакральное.

Кульминацией “Военного реквиема” становится *Libera me*, в которой композитор умоляет о мире, об освобождении от “вечной смерти”. После гигантского оркестрово-хорового взрыва тенор и баритон читают друг другу строки из стихотворения Оуэна “Странная встреча”, в которой только что погибший английский солдат встречает немецкого солдата, убитого им за день до этого. “Из боя исключен, я вдруг попал / В глубокий беспросветный лабиринт”[89], – говорит англичанин. “Я враг, тобой убитый”, – отвечает немец. Добавляя эротического трепета к этой встрече незнакомцев – созвучия с пометкой “холодно” уступают место теплому “вибрато”, указания “экспрессивно” и “страстно” намекают на дрожащие полуночные встречи, – Бриттен прорывается сквозь фальшивую политическую сложность. Он как

будто вторит незабываемому возгласу своего бывшего друга Одена: “Мы должны любить друг друга или умереть”.

Бриттен и Шостакович

В сентябре 1960 года Дмитрий Шостакович приехал в Лондон, чтобы послушать свой Виолончельный концерт в исполнении Мстислава Ростроповича. На этом концерте он был представлен Бриттену. В последующие годы Бриттен и Пирс несколько раз приезжали в Россию, обычно в компании Ростроповича и его жены, Галины Вишневской. Дружба двух композиторов расцвела летом 1965 года, когда Бриттен и Пирс побывали в поселке композиторов в советской Армении, где остановились Ростропович и Шостакович. Несмотря на очевидные различия в характерах – Бриттен с теплотой и симпатией относился к тем, кому доверял, а Шостакович постоянно нервничал, – они быстро почувствовали расположение друг к другу, и их связь, возможно, была глубокой, как настоящая мужская дружба.

Бриттен давно восхищался музыкой Шостаковича, о чем свидетельствует пассакалья из “Леди Макбет Мценского уезда” в “Питере Граймсе”. Шостакович, со своей стороны, был мало знаком с музыкой Бриттена до лета 1963 года, когда ему прислали запись и партитуру “Военного реквиема”. Он моментально заявил своему другу Исааку Гликману, что ему встретилась одна из “великих работ человеческого духа”. Однажды при личной встрече он сказал Бриттену: “Ты – большой композитор, я – маленький”. Психологическая среда Бриттена с ее подвижными границами страха и вины, ее разломами и расколами, с ее тусклым светом искупления была для Шостаковича родным домом.

Казалось, они оба с рождения чувствовали себя загнанными в угол. Даже в подростковых работах они словно испытывают приступы экзистенциального ужаса. Оба были взрослыми людьми с душами талантливых напуганных детей. И оба походили на солдат из стихотворения Уилфреда Оуэна, которые встретились в конце глубокого, унылого туннеля.

Шостакович встретился с Бриттеном всего лишь через неделю после того, как ему довелось пережить очередное из бесконечной череды политических унижений. Никита Хрущев, сменивший Сталина на посту генерального секретаря компартии, предложил ему возглавить Союз композиторов РСФСР, и вскоре после этого он стал кандидатом в члены партии. До того Шостакович поклялся друзьям, что никогда не вступит в организацию,

использующую террор для достижения своих целей. Теперь он давал противоречивые объяснения событиям, которые привели к тому, что он изменил свое мнение, и одним из них было состояние опьянения. “Они годами преследовали и травили меня”, – говорил он Гликману, и слезы градом катились по его лицу. Лев Лебединский заявлял, что слышал, как он говорил: “Я до смерти боюсь их”, “Я жалкий алкоголик” и “Я был проституткой, я проститутка и всегда буду ею”.

Шостаковича, вероятно, не ожидали никакие серьезные последствия в случае отказа от должности или членства в партии. В 1960-е молодые музыканты активно сопротивлялись эстетическим партийным ограничениям, изучали додекафонные и авангардные техники, объединялись с диссидентскими движениями. Они были в ужасе от конформизма Шостаковича. “Наше разочарование не знало границ, – сказала молодой композитор София Губайдулина. – Мы недоумевали, почему в тот момент, когда политическая ситуация стала менее строгой, когда наконец стало возможным сохранять свои принципы, Шостакович пал жертвой официальной лести”. Позже Губайдулина сказала, что начала лучше понимать, что пережил Шостакович.

Этот последний кризис заставил Шостаковича написать едкий, полный самобичевания Восьмой квартет, одно из самых необычных автобиографических произведений в музыкальной истории. Он был написан всего за несколько дней после визита в Дрезден, где режиссер Лев Арнштам снимал “Пять дней – пять ночей” – фильм о союзнической бомбежке в феврале 1945 года.

Несомненно, поездка в Дрезден повлияла на удрученную интонацию Восьмого квартета, но письма Шостаковича свидетельствуют о том, что посвящение “жертвам фашизма и войны” служило своего рода прикрытием его собственной душевной боли. Он писал Гликману: “Можно было бы на обложке так и написать: “Посвящается памяти автора этого квартета”. <… > Псевдотрагедийность этого квартета такова, что, сочиняя его, я вылил столько слез, сколько выливается мочи после полдюжины пива. Приехавши домой, два раза пытался его сыграть и опять лил слезы. Но тут уже не только по поводу его псевдотрагедийности, но и по поводу удивления прекрасной цельностью формы. Но, впрочем, тут, возможно, играет роль некоторое самовосхищение, которое, возможно, скоро пройдет и наступит похмелье критического отношения к самому себе”.

Личная тема *DSCH*, которая звучала в финале Десятой симфонии с фальшивым торжеством, пронизывает каждую страницу Восьмого квартета. Она появляется рядом с цитатами из других работ Шостаковича, включая Десятую симфонию, “Леди

Макбет Мценского уезда", юношескую Первую симфонию, – и это если не упоминать "Патетическую" симфонию Чайковского, похоронный марш Зигфрида из "Гибели богов" и революционную песню "Замучен тяжелой неволей". Иронизировал ли Шостакович, когда описывал квартет как упражнение в самовосхвалении? Такое описание могло бы подойти к финалу Десятой симфонии, но оно кажется неподходящим для Восьмого квартета, который замирает в черной статике оплакивания. Последние страницы партитуры удивительным образом напоминают о "Питере Граймсе", в котором рыбак может лишь петь свое имя: "Граймс! Граймс! Граймс!" Это предельный момент утраты собственного "я".

Безотрадная психологическая территория поздней музыки Шостаковича везде пересекается с Бриттеном. Шостакович много работал в любимом бриттеновском жанре вокального цикла. "Семь стихотворений Александра Блока", "Шесть стихотворений Марины Цветаевой" и "Сюита на слова Микеланджело Буонарроти" – последняя, возможно, была вдохновлена песнями Бриттена на стихи Микеланджело – демонстрируют новый, экономичный подход к переложению слов на музыку, тогда как сами тексты резонируют с жизнью композитора в полуисповедальном стиле, который Бриттен усовершенствовал в своих "Озарениях" и "Серенаде": татары, убийства и голод (Блок); царь как убийца поэтов (Цветаева); Рим, разоренный жадностью и жаждой крови (Микеланджело).

Самое смелое политическое высказывание Шостаковича о хрущевской оттепели было сделано в Тринадцатой симфонии, написанной на антисталинские стихи Евгения Евтушенко. Первая часть, "Бабий Яр", оплакивает страдания евреев в нацистский период, но это также и напоминание о жизни при Сталине. Евтушенко посвящает один отрывок изображению Анны Франк, которая со своей семьей прячется на чердаке: "Иди ко мне! <…> Ломают дверь? Нет – это ледоход…" Шостакович отвечает серией диссонансных, стучащих аккордов, которые своим особенным опустошенным звуком напоминают не только о руке убийце, стучащей в дверь, но и об ужасе, охватывающем тех, кто ждет за этой дверью.

Бриттен тем временем вернулся к созданию камерной и оркестровой музыки, которой он пренебрегал. Между 1964 и 1971 годами он написал три большие сюиты для виолончели, вторящие напряженному языку квартетов Шостаковича и одновременно отдающие честь Баху. Начало Второй сюиты почти нота в ноту цитирует первую тему виолончели из Пятой симфонии. Сюита, конечно же, была предназначена Ростроповичу, для которого

Бриттен в 1962 и 1963 годах также написал Симфонию для виолончели, единственную крупную оркестровую работу своего позднего периода. Здесь тоже влияние Шостаковича ощутимо, хотя и не вездесуще. Последняя часть представляет собой еще одну пассакалью, интонационно скорее оптимистичную, чем трагичную. Как отмечает Людмила Ковнацкая, оба, Бриттен и Шостакович, использовали вариации на остинатный бас, чтобы передать неизбежную напряженность современного бытия – "метафора жизни как цепи метаморфоз в пределах замкнутого рокового круга… духовное пространство, располагающееся между обыденной жизнью и Вечностью".

В 1969 году Шостакович увековечил дружбу, поставив имя Бриттена на титульный лист своей Четырнадцатой симфонии – цикла песен на стихи Лорки, Аполлинера, Рильке и Вильгельма Кюхельбекера. Посвящение скреплено цитатой: в последних тактах первой части ход контрабасов на большую септиму и обратно напоминает о "Сне в летнюю ночь". Но Четырнадцатая близка к тому, чтобы поставить под сомнение не лишенный надежды бриттеновский взгляд на мир. Как в "Серенаде" и "Ноктюрне", стихотворения организует общая тема, в данном случае тема смерти. В замечаниях перед генеральной репетицией Шостакович назвал несколько работ, включая "Военный реквием" Бриттена, которые пытаются описать "особенное свечение", или "высший покой" познания смерти. Сам он, по его словам, намеревался изобразить смерть без сантиментов. "Смерть ждет нас всех, – сказал он аудитории, – и лично я не вижу ничего хорошего в окончании нашей жизни". Последние такты симфонии больше всего похожи на предсмертный крик.

Странное событие на премьере подчеркнуло сверхъестественный характер симфонии. Во время исполнения пятой части чиновник от культуры Павел Апостолов, который когда-то порицал "мрачные, интровертные взгляды" Шостаковича, вышел из зала в такой спешке, что его кресло откинулось вверх с громким хлопком. Многие сочли, что таким образом он выражал недовольство. На самом деле у него случился сердечный приступ, и он покинул здание на носилках. "Я не хотел, чтобы случилось именно *это*", – сухо прокомментировал Шостакович. К концу месяца Апостолов умер. Коллеги композитора заметили, что в пятой части симфонии есть слова "То пробил Смерти час".

И все же это с виду мрачное произведение предполагает нечто вроде надежды на жизнь после смерти – речь идет о бессмертной солидарно-сти между художниками, которые переступают границы своего времени. В центре симфонии лежит

стихотворение Кюхельбекера “О Дельвиг, Дельвиг”:

О Дельвиг, Дельвиг! Что награда
И дел высоких и стихов?
Таланту что и где отрада
Среди злодеев и глупцов?

<…>

В руке суровой Ювенала
Злодеям грозный бич свистит
И краску гонит с их ланит.
И власть тиранов задрожала.

<…>

О Дельвиг, Дельвиг! Что гоненья?
Бессмертие равно удел
И смелых, вдохновенных дел,
И сладостного песнопенья!

<…>

Так не умрет и наш союз,
Свободный, радостный и гордый!
И в счастье и в несчастье твердый,
Союз любимцев верных муз!

Догадаться, кто мог бы быть Дельвигом, не составляет большого труда. Когда Четырнадцатую симфонию исполнили в Олдборо в 1970 году, Дэвид Митчелл сделал предположение, что эта ее часть изображает дружбу Шостаковича и Бриттена, и Бриттен, кажется, с ним согласился. О намерениях Шостаковича ничего не известно, но музыка дает несколько подсказок. Основная тема – у солирующей виолончели, еще одна вторит ее движению в сексту, и это напоминает о секстах темы Первой сюиты для виолончели Бриттена.

Долгие годы Бриттен и Пирс надеялись, что их русский друг приедет к ним в Красный дом в Олдборо. В итоге в 1972 году Шостакович совершил это путешествие, несмотря на то что у него были постоянные сильные боли – проблемы с сердцем, рак легких и боковой амиотрофический склероз, или болезнь Лу Герига. В

Красном доме он в одиночестве зашел в библиотеку, где Бриттен разложил материалы своих незаконченных работ. Редчайших случай откровенности для композитора, для которого процесс работы был неприкосновенным и священным. Бриттен ждал снаружи – Розамунд Строуд вспоминала, что он выглядел “очень напряженным”, – пока Шостакович сосредоточенно изучал его музыку. Два часа спустя он вышел с загадочной улыбкой. Он прослушал последнюю оперу Бриттена про себя.

Смерть в Венеции

В конце мая 1911 года, через несколько дней после смерти Густава Малера в Вене, в Венецию приехал Томас Манн с семьей. У него было задание написать короткую заметку о Рихарде Вагнере, который умер в этом городе 30 лет назад. В том же пляжном отеле жил польский мальчик Владислав Моес, которого друзья звали Адзио. Манн заметил, что отвлекается от своих бумаг и смотрит на мальчика и что им овладела навязчивая идея. Переживание легло в основу “Смерти в Венеции”, где известный немецкий писатель по имени Густав фон Ашенбах влюбляется в мальчика Тадзио на каникулах в Венеции.

В отличие от своего альтер эго у Ашенбаха одержимость доходит до комически унизительной степени; он преследует мальчика в городе и размалевывает косметикой лицо, чтобы казаться моложе. Венеция во власти эпидемии холеры, и Ашенбах сознательно рискует здоровьем, чтобы остаться рядом с мальчиком. Он умирает на пляже на глазах у возлюбленного.

При первом знакомстве повесть Манна кажется напыщенной, несколько перегруженной историей о борьбе художника с соперничающими требованиями разума и тела, об аполлоническом и дионисийском началах. Внешность Ашенбаха напоминает фигуру Малера, чьи некрологи Манн прочитал в газетах, и эта связь придает вымышленному писателю налет высокой духовности. Но есть что-то чуть смехотворное в списке его упорядоченных шедевров, заполненном проектами, которыми Манн занимался сам, но затем отложил в сторону, – роман о Фридрихе Великом, роман под названием “Майя”, трактат о “духе и искусстве”. Смесь интеллектуальной напыщенности и преклонения перед мальчиком у Ашенбаха напоминает Стефана Георге с его кругом неосредневековых подростков, а также поэта XIX века Августа фон Платена, который превозносил юность в формально безупречных сонетах. В итоге “Смерть в Венеции” безжалостно высмеивает безнадежно возвышенного художника, побежденного сексуальными желаниями, которые он аккуратно

подавлял. Сам Манн избежал этой западни, просто написав рассказ, удовлетворив свое желание безобидным образом.

Бриттену было нелегко посмеяться над затруднительным положением Ашенбаха, так как его собственная ситуация была опасно похожа. Именно в Венеции во время репетиций “Поворота винта” Бриттен неловко увлекся Дэвидом Хэммингсом. По мере продвижения работы над “Смертью в Венеции” жизнь продолжала отражать искусство тревожным образом. Бриттен отменил крайне важную операцию на сердце, чтобы закончить оперу; согласно Дональду Митчеллу, “он спокойно и бесстрастно говорил с нами о возможности не делать операцию, несмотря на то что ему ясно объяснили, что у этого пути есть только один исход – возможно, очень короткая продолжительность жизни”. Передавали также слова Пирса, сказавшего: “Бен пишет дурную оперу, и это его убивает”. Это предложение вполне могло бы быть цитатой из истории Манна.

В начале оперы Ашенбах находится в ловушке исключительно интеллектуальной сферы – “Мой разум работает, мой разум работает, но слова не приходят”, – и его первая фраза, состоящая из 12 слогов, символически связана с додекафонным рядом. К концу первого акта Ашенбах уже может сказать Тадзио: “Я тебя люблю”, хотя мальчик находится слишком далеко, чтобы расслышать. Но его любовные признания все еще затаенные и сдавленные; мелодия слов “Я люблю тебя” заканчивается как будто банальным ми-мажорным аккордом, но ми и си – глубоко в басах, а соль-диез – не более чем тень в теноровой партии (сквозь ту же тональность летит “невидимый червь” Блейка в “Серенаде”). И здесь начинается слышимый распад личности Ашенбаха; навязчивые повторения и самоцитаты повторяют финальное безумие Граймса. И все же, когда Ашенбах смиряется со своими положением и судьбой – “О Ашенбах… Знаменитый мастер… Самодисциплина… твоя сила… Все блажь, все притворство…”, – оркестр наносит последний удар малеровскому величию.

Музыка Тадзио приходит из другого мира. В ее основе – балийский гамелан, с которым Бриттен впервые встретился еще в Америке с помощью композитора Колина Макфи и с которым ближе познакомился непосредственно во время визита на Бали в 1956 году. Один из ладов гамелана, который он записал во время поездки, идеально совпадает с темой Тадзио из “Смерти в Венеции”. Звуки, схожие с гамеланом, начали появляться в музыке Бриттена с конца 1950-х: в балетной партитуре “Принца пагод”, в церковной притче “Река Керлью”, в музыке Оберона в “Сне в летнюю ночь” и особенно значительно в “пацифистской

опере” “Оуэн Уингрейв”, герой которой восстает против своего военного семейства. Воспевание экзотики у Бриттена имеет и политический оттенок – композитор подтверждает свою позицию, направленную против господствующих классов, – и также эротический. Он, вероятно, знал от Макфи, который был пионером сочинения музыки для гамелана, что западные путешественники на Бали могли покупать внимание местных мальчиков по скромной цене. Тадзио – не невинный англиканец; он представляет собой стереотип Восточного Другого, доступного и осведомленного. Вполне вероятно, что в этой сцене девственником является Ашенбах.

В истории Манна совершенно ясно, что “отношения” Ашенбаха с Тадзио от начала до конца являются плодом воспаленного воображения. Умирая на пляже, знаменитый автор видит галлюцинацию момента соединения – “ему чудилось, что бледный и стройный психагог издалека шлет ему улыбку, кивает ему…”[90], и затем он умирает. Последняя фраза – “И в тот же самый день потрясенный мир с благоговением принял весть о его смерти” – показывают холодную беспристрастность Манна по отношению к своему альтер эго.

В опере Тадзио кивает на самом деле, и чувству завершенности, которое испытывает Ашенбах, позволено растянуться до финальных тактов. Снова во взлете струнных есть что-то малеровское. Тема Тадзио приобретает новую силу и мудрость. Тем не менее она сохраняет свой ориентальный аспект, отливая и приливая, как индуистская рага. Музыка разума замирает, и остаются только высокая скрипка и глокеншпиль – музыка Другого. Мы попадаем в сознание Тадзио, видим мир его глазами. После смерти Ашенбаха он перестает быть объектом желания, но становится его голосом. Он как король Рогер у Шимановского, поднимающийся из “бездны одиночества, власти”, чтобы принять солнечную ванну.

Как Ашенбах, Шостакович и Бриттен умерли в зрелом возрасте. Во время последнего путешествия в Америку в 1973 году Шостакович провел день с врачами из Национального института здоровья, которые не смогли предложить никакого способа разобраться с его многочисленными проблемами. По словам его американского переводчика Александра Дункеля, композитор спокойно принял эту новость, практически отмахнулся от нее. Он побывал на концерте Пьера Булеза и Нью-Йоркской филармонии и посетил банкет после концерта, во время которого произошла неловкость: “арх-апостол модернизма”, как Шостакович называл Булеза, нагнулся, чтобы поцеловать руку композитору, о котором ни разу не сказал ни одного доброго

слова. “Я был настолько захвачен врасплох, – рассказывал Шостакович Гликману, – что не успел вовремя вырвать руку”.

Более искренний знак уважения был продемонстрирован Шостаковичу, когда он слушал “Аиду” в “Метрополитен-опера”. Во время последнего антракта трубачи в оркестре приветствовали его, сыграв первую фразу последней части Пятой симфонии. Теперь Шостакович был великим человеком в ложе, центром благоговения.

Каким-то образом Шостакович продолжал писать музыку, несмотря на то что у него почти не действовала правая рука. Черты бетховенской “Лунной сонаты” загадочно проникают в его последнее произведение, Сонату для альта, написанную в июне – начале июля 1975 года. Он умер 9 августа в возрасте 68 лет. На премьере сонаты Федор Дружинин в ответ на овации поднял над головой партитуру, повторив жест, сделанный Мравинским на премьере Пятой.

Бриттен умер в декабре следующего года в возрасте 63 лет от осложнений, вызванных бактериальным эндокардитом – той же болезнью, что убила Малера. Майкл Типпетт написал великодушный некролог: “Я хочу сказать здесь и сейчас, что Бриттен был для меня самым чисто музыкальным человеком из всех, кого я встречал и с кем я был знаком”. Настолько же выдающимся был жест, сделанный королевой Елизаветой II, главой англиканской церкви. Узнав о смерти Бриттена, она послала телеграмму с соболезнованиями Питеру Пирсу.

Глава 13
Парк Зайон

Мессиан, Лигети и авангард 1960-х

“Я понял: “Этого быть не должно”, – говорит Адриан Леверкюн в своих леденящих душу рассуждениях о Девятой симфонии Бетховена. – “Доброго и благородного, того, что зовется человеческим, хотя оно доброе и благородное, того, за что боролись люди, во имя чего штурмовали бастилии и о чем, ликуя, возвещали лучшие умы, – этого не будет. Оно будет отнято. Я его отниму”[91].

Фаустианский композитор из романа Томаса Манна подразумевает музыкальный шифр, последнего струнного квартета Бетховена. Во вступлении к финалу альт и виолончель играют словно вздыхающую минорную фразу: “Должно ли это быть?” Взмывая в мажор, скрипки отвечают: “Должно быть”. Маленький диалог был задуман как шутка, но у него есть серьезный подтекст: в миниатюре он выражает дух всеобъемлющей аффирмации, которая так триумфально звучит в бетховенской “Оде к радости”. Леверкюну неинтересны миллионы. Он мог бы сказать, что в XX веке подобные заявления стали банальностью. Только взяв неизвестную ноту, он может добиться настоящей серьезности и оригинальности.

Эстетика отрицания и отречения Леверкюна отражает, хотя и в несколько преувеличенной форме, одну из доминирующих черт музыки XX века. Выдуманный композитор напоминает Шенберга и Веберна, которые заявляли об уничтожении тональность, и, возможно, Вареза, который считал себя “дьявольским Парсифалем”. Леверкюн также предвосхищает Булеза с его эстетикой “еще более неистового”, Кейджа, однажды сказавшего, что “стремится к жестокости больше, чем к нежности, в ад, а не в рай”, а также ироничного, одержимого Шостаковича с его самобичеванием, и даже Бриттена, сделавшего арабеску из слов “чистота повсюду захлебнулась”. (Когда Манн услышал “Серенаду” Бриттена, он написал: “Адриан Леверкюн был бы очень счастлив, если бы написал что-нибудь подобное”.) Некоторые канонические произведения XX века – “Саломея”, “Ожидание”, “Весна священная”, “Воццек”, “Лулу”, “Леди Макбет”, “Питер Граймс” – несет роковым течением к сценам насильственной или загадочной смерти. Оливье Мессиан называл их “черными шедеврами”.

После войны композиторы с удвоенной силой взялись за стиль, который можно было бы назвать катастрофическим, тем более что история оправдала их инстинктивное влечение к ужасному и губительному. Кшиштоф Пендерецкий обошел всех своих коллег, написав в течение одного десятилетия “Плач по жертвам Хиросимы” и *Dies Irae* (“День гнева”). Не случайно и то, что Леверкюн стал своего рода народным героем для послевоенных композиторов, многие из которых в разное время прочитали роман Манна. Концептуальная опера Анри Пуссера “Ваш Фауст” (1960–1968) рассказывает о напоминающем Леверкюна композиторе Анри, который в одной из сцен анализирует Вторую кантату Веберна.

XX век, несомненно, был ужасным моментом в истории человечества, Леонард Бернстайн назвал его “веком смерти”, но близость террора не вменяет художнику в обязанность выбирать его своей темой. Теодор Адорно, который помог написать музыкальные куски в “Докторе Фаустусе”, видел в киче и модернизме две крайние противоположности, признавая в то же время, что модернизм может создать собственный кич – мелодраму сложности, которая с легкостью вырождается в устаревший, подростковый страх. Дьердь Лукач, критикуя Адорно, отметил, что философ живет в Гранд-Отеле “Бездна”, из эстетизированной безопасности которого он взирает на человеческую агонию, как будто это альпийский вид.

Многое можно сказать в защиту произведения искусства, которое откликается на трагические события, отрицая их или выходя за их рамки. Вспомните сияющую ауру “Симфонии псалмов” Стравинского, невесомую глубину “Четырех последних песен” Штрауса или духовный гимн Дюка Эллингтона *Come Sunday*. Когда пугливые 1950-е уступили место гротескным 1960-м, многие европейские композиторы находились в поисках выхода из лабиринта прогресса. Одним из них был Дьердь Лигети, ставший свидетелем века смерти с близкого расстояния, потерявший большую часть своей семьи в гитлеровских лагерях смерти и продолжавший страдать под гнетом сталинизма в родной Венгрии. Лигети все равно нашел в себе силы писать музыку, полную света и остроумия.

Мессиана, автора “Квартета на конец времени”, можно назвать анти-Леверкюном. В поздний период он писал произведения с названиями “Преображение Господа нашего Иисуса Христа”, “Из каньонов к звездам…” и “Святой Франциск Ассизский”, каждое из которых заканчивается взрывом мажора, превосходя в необузданном ликовании даже коду Девятой симфонии Бетховена. Тем не менее это не та гармония, которую

узнал бы Бетховен. Трезвучия Мессиана проникнуты сюрреалистической, футуристской энергией. Они свидетельствуют о глубоком исследовании самого звука, которое становится еще и поиском всеохватывающего языка духа. Композитор однажды сравнил Воскресение Христа с атомным взрывом, а образ Иисуса на туринской плащанице – с человеческими тенями, которые оказались выжжены на стенах Хиросимы. С предельной горячностью он заявляет: “Это должно быть”

Мессиан

Святые редко бывают интереснее дьяволов, и Мессиан, родившийся в 1908 году в Авиньоне, вел малоинтересную жизнь. В его биографии есть печальная история – его первая жена, поэтесса Клэр Дельбо, страдала от церебрального паралича и вынуждена была доживать свои дни в доме инвалидов – и один чрезвычайно драматичный эпизод – сочинение “Квартета на конец времени” в лагере для военнопленных *Stalag VIII A*. Во всем остальном Мессиан строго придерживался заведенного порядка – сочинял музыку, давал уроки в Парижской консерватории, путешествовал, чтобы слушать исполнение своих произведений, и каждое воскресенье играл на органе в церкви Св. Троицы в Париже. Свою работу – исполнение “Мессы” на Рождество и прочие более прозаические обязанности – он выполнял с 1931-го до самой своей смерти в 1992 году.

Его коллеги-композиторы иногда заглядывали в церковь Св. Троицы, чтобы узнать, какую музыку играет Мессиан для прихожан по обычным воскресеньям, – Аарон Копланд писал в своем дневнике в 1949 году: “Посетил Мессиана на хорах Св. Троицы. Слушал его импровизацию в полдень. Там есть все, от “дьявольщины” в басах до гармоний *Radio City Music Hall* в верхних регистрах. Почему церковь позволяет такое во время служб, загадка”.

Последние три десятка лет жизни Мессиан провел с второй женой, пианисткой Ивонн Лорио, в старом доме в 18-м округе Парижа, в районе Монмартра. Согласно биографии Питера Хилла и Найджела Саймона, условия жизни там были достаточно спартанскими, с одной общей ванной комнатой на этаже. Основные жилые комнаты были декорированы в подчеркнуто католическом стиле с пластиковыми распятиями на каждом шагу. Когда композитор и дирижер Эса-Пекка Салонен зашел к Мессиану в гости, он решил посмотреть, какие книги и пластинки стоят на полках, но смог найти только Библию и разнообразные

записи собственных работ Мессиана.

Никто никогда не рассказывал ничего о какой-либо неприглядной стороне личности композитора. Дирижера Кента Нагано, тесно сотрудничавшего с Мессианом в последние годы, однажды настойчиво просили рассказать какую-нибудь откровенную историю из жизни его учителя, но он смог вспомнить только, как Мессиан и Лорио съели целый грушевый пирог в один присест.

Бог говорил с Мессианом на языке звуков, мощным рыком оркестра или церковного органа, перестукиванием экзотических ударных инструментов или пением птиц. Бог мог явиться в консонансе или диссонансе, хотя консонанс был его истинным царством.

“Трезвучие, доминантсептаккорд, нонаккорд – не теория, но явления природы, которые спонтанно проявляют себя вокруг нас, и отрицать это невозможно, – как-то сказал Мессиан. – Резонанс будет существовать, пока у нас есть уши, чтобы слушать то, что нас окружает”. Он имел в виду мажорное трезвучие, лежащее в основе тональной музыки и связанное с нижними интервалами обертонового ряда резонирующей струны. Шенберг в своем “Учении о гармонии” предложил избавиться от консонансов и изобрести новые аккорды из того, что он называл “далекими обертонами”. Мессиан верил, что ухо может и должно воспринимать далекие и близкие обертоны – и ободряющие отзвуки основных интервалов, и смутные взаимоотношения более высоких.

В учебнике 1944 года “Техника моего музыкального языка” Мессиан нотировал так называемый резонансный аккорд, в котором восемь звуков обертонового ряда звучат вместе (до, ми, соль, си-бемоль, ре, фа-диез, соль-диез, си). Несмотря на то что он производит исключительно диссонансный эффект, в его основе все равно лежит мажорное трезвучие – “естественный” фундамент мессиановской абстрактной формы. Малер поместил аккорд, очень схожий с этим, в ревущую кульминацию своей незаконченной Десятой симфонии.

“Техника моего музыкального языка” предлагает также “лады ограниченной транспозиции”, аналогичные ладам древнегреческой музыки (эолийскому, лидийскому, дорическому и т. д.). Они основаны на изучении композитором музыки начала XX века, в первую очередь Стравинского и Бартока, а также на фольклоре и традиционной музыке Бали, Индии, Японии и Анд. Первый лад – это целотонный лад Дебюсси. Лад 2, состоящий из чередующихся целых тонов и полутонов, – это октавный звукоряд “Весны” Стравинского. Лад 3, в котором один целый тон

чередуется с двумя полутонами, напоминает гамму, обычно ассоциирующуюся с блюзом. Лад 6 оказывается той же ползущей гаммой кларнета, с которой начинается “Саломея”. Еще три лада представляют собой эксцентричные изобретения самого Мессиана. Общей для всех ладов является ладовая симметрия: центральный элемент структуры каждого звукоряда – аккуратный тритоновый разлом. *Diabolus in musica* представлялся Мессиану божественным, вокруг этой оси вращалась его гармония. “Лады Мессиана генерируют сказочное изобилие мажорных и минорных трезвучий”, – отмечает Пол Гриффит в исследовании творчества композитора. Но они не производят – в самом деле не могут производить – стандартные аккордовые последовательности того традиционного типа, что составляют гармоническую псалтырь. Гармония скользит от одного трезвучия к другому, следуя за неровными контурами ладов. Мессиан назвал этот эффект “радугой аккордов”.

“Технику” можно счесть ответом и отрицанием Мессиана относительно “Учения о гармонии” Шенберга. Шенберг также мыслил свои гармонии как символы духовного; шестизвучные аккорды в “Моисее и Ароне” – голос неопалимой купины – трепещут с божественной силой. Разница между Шенбергом и Мессианом, в итоге, теологического свойства. Шенберг считал, что Бога нельзя представить в музыке, что его присутствие можно обозначить только наложением табу на знакомое. Мессиан верил, что Бог везде, и во всех звуках тоже. Следовательно, нет нужды заменять старое новым: сотворение мира Богом становится все грандиознее, раскрываясь во времени и пространстве.

Мессиан отказался от стереотипа французской музыки как искусства уравновешенного, самоограниченного и элегантного. С ранних лет он предпочитал пышное, цветистое, бесстыдно грандиозное. В его пьесе для органа 1932 года “Явление вечной церкви” бархатистые модальные гармонии опираются на чистые квинты, согласно Мессиану – “простые, почти брутальные”. В ней царит атмосфера неспешного ритуала, ладана, шуршащих ряс, мерцающих в тени свечей – эта вымышленная церковь разума настолько же реальна, насколько реальна и та, где, как предполагается, сидит слушатель.

Даже заговорив заметно более агрессивным, грубым голосом в “Квартете на конец времени”, Мессиан не утратил вкуса к простым, пронзительным жестам. Две самые мучительно прекрасные части “Квартета” – два *Louanges*, или гимна благодарения, вечности и бессмертию Иисуса – являются на самом деле адаптацией довоенных сочинений. Первый *Louange* основан на *Fetes des belles eaux* (“Праздник прекрасных вод”) для

шести волн Мартено (ранний электронный инструмент сродни терменвоксу). Второй берет начало в “Диптихе” – органной пьесе 1930 года. “Праздник” был написан в 1937-м для “фестиваля звуков, воды и света” на берегах Сены. Женщины в белых нарядах играли музыку Мессиана на фоне фонтанов и фейерверков, причем форма пьесы была продиктована требованиями инженеров. Первая длинная, медленная, пронизывающая фраза, которую виолончель играет в “Квартете”, в оригинале сопровождала течение воды – по словам Мессиана, “символ милосердия и вечности”.

Знание о спектакле, спрятанном за “Благодарением вечности Иисуса”, дает возможность оценить эстетику композитора, его способность моментально переключаться от обыденного к возвышенному. Мессиан ожидает рая не только в далекой пугающей загробной жизни, но и в нечаянных радостях жизни повседневной. В конце концов, его апокалипсис – “Времени больше не будет”, – возможно, не имеет ничего общего с трагическими обстоятельствами своего создания. Напротив, он, вероятно, описывает смерть как перерождение души, находящейся во власти исключительной эмоции.

Ранняя духовная музыка Мессиана, включая “Квартет”, – своего рода христианский сюрреализм. У нее есть что-то общее с теми поздними картинами Сальвадора Дали, в которых Иисус парит над землей как астронавт или супергерой. Этот образ особенно подходит к *Visions de l’Amen* для двух фортепиано и “Трем маленьким литургиям божественного присутствия” для хора и музыкального ансамбля, написанным в период немецкой оккупации. *Visions de l’Ame* соответствует тому, что Пол Гриффит называет “все более показными пароксизмами обесцененных гармоний… следующей стадией в отказе Мессиана от сложной реакции на то, что музыкально неприлично”. Текст “Литургий” скандально смешивает духовные и эротические фразы, одни из которых отобраны в религиозной литературе, а другие придуманы самим композитором в форме любовного письма Богу (“Ты так сложен и так прост, ты бесконечно прост”). Гармония роскошна, а оркестровка живописна, иногда напоминая музыку к приключенческим историческим фильмам Эриха Вольфганга Корнгольда и Макса Штайнера. В центре ансамбля стонут научно-фантастические звуки волн Мартено. Некоторые критики были разочарованы, один из них сравнил “Три литургии” с “ангелом в губной помаде”, но публика была в восторге. Мессиан, как отмечал Вирджил Томсон, обладал способностью “открывать небеса и совершенно завоевывать публику”.

Бьющая через край роскошь “Литургий” и других

произведений этого периода скрывает самый серьезный личный кризис в жизни Мессиана. Незадолго до конца войны состояние его жены сильно ухудшилось, после неудачной операции она потеряла память. “Ее пришлось поместить в дом инвалидов, где для нее делалось все”, – писала Ивонн Лорио Питеру Хиллу. С того времени Мессиан один растил сына. Он сам делал всю работу по хозяйству, сам готовил и вставал в пять утра, чтобы сварить кофе и сделать завтрак сыну перед школой. Когда разум оставил Дельбо, Мессиан начал все больше полагаться на Лорио, которая посещала его занятия. Лорио играла вместе с композитором на премьере с Мессианом премьеру *Visions de l’Amen*, и ее сильный характер, несомненно, получил отражение в свежей экстравагантности музыки.

Три работы Мессиана конца 1940-х – цикл песен *Harawi,* “Турангалила-симфония” и хоровая пьеса *Cinq rechants* (“Пять перепевов”) – входят в “трилогию “Тристана”, как называет ее Гриффит. Все они в той или иной степени обращаются к истории вагнеровских обреченных любовников и прямо цитируют “Тристана и Изольду”. В то же время в них звучат эхо индийских талов, балийское ударное остинато, перуанская народная песня. Иногда тональность становится почти “попсовой”; Мессиану нравилось подслащивать свои трезвучия секстами, например украшать ля-мажорное трезвучие фа-диезом. В конце второй части “Турангалилы”, “Песни любви”, этот аккорд звучит как медленное, плавное арпеджио в духе ресторанного музицирования. Легко представить кабарешную певичку в обтягивающем платье, облокотившуюся на фортепиано.

Налет джаза чувствуется даже в грандиозном духовном пейзаже фортепианного цикла “Двадцать взглядов на младенца Иисуса”, написанного в 1944 году; четырехнотный мотив в десятой пьесе, изображающий “дух радости”, звучит подозрительно похоже на *I Got Rhythm* Гершвина, а пятнадцатый “взгляд”, “Поцелуй младенца Иисуса”, напоминает его же *Someone To Watch Over Me*. Вагнер в “Тристане” и “Парсифале” видел фатальное противоречие между телом и духом; Тристан и Изольда могут дойти до конца только с помощью самоуничтожения; рыцари Грааля могут спастись, только отказавшись от секса. Мессиан не чувствовал этих противоречий и, более того, никакой разницы между любовью человека и любовью Бога.

С приходом 1950-х Мессиан пережил собственный “кризис “холодной войны” – период экспериментов и неуверенности в себе сродни модернистским маневрам Стравинского того же времени. Вера Мессиана в “бесконечно простого” Бога,

выраженного бесконечно простыми аккордами, пошатнулась. “Мы все находимся в глубокой тьме, – сказал он однажды в классе Парижской консерватории, – и я не знаю, куда я иду, я, как и вы, заблудился”.

Мессиан был учителем многих новаторов послевоенной эпохи. В разное время у него учились Булез, Ксенакис и Штокхаузен. Еще до окончания войны лекции Мессиана приобрели репутацию рассадника радикализма. Хотя молодые революционеры многое узнали благодаря интересу своего учителя к незападной музыке, его изучению ритмических процессов, его раннему интересу к электронным музыкальным инструментам и прежде всего – его протосериалистской концепции “Лады длительностей и интенсивностей”, их не увлекали его более консервативные идеи о гармонии.

Бесцеремонное, оскорбительное отношение Булеза к Мессиану привело к тому, что они практически поменялись ролями; какое-то время казалось, что Булез был учителем, а Мессиан – учеником. “Знаешь, Мессиан прекрасно развивается”, – с интонациями школьного учителя писал Булез Кейджу в 1951 году. И продолжал: “Он только что написал несколько органных пьес из 64 длительностей с регистровкой ладов”. Речь шла о цикле “Органный альбом” – самой, возможно, сложной по конструкции, плотно гармонизированной музыке у Мессиана.

С 1949 года Мессиан регулярно появлялся в Дармштадте, где, как и многие его коллеги, показал себя экспертом по исписыванию классных досок псевдонаучными схемами. Но вдруг он повел себя странно. Однажды, как рассказывает Антуан Голеа, он показал студентам книгу с цветными иллюстрациями птиц. “Птицы – мои главные и лучшие учителя”, – заявил он. Затем он продемонстрировал свои записные книжки, в которых транскрибировал пение птиц, слышанное во время путешествий по Франции. “Птицы всегда поют в определенной тональности, – сказал он. – Они не знакомы с интервалом и октавой. Их мелодические линии часто напоминают интонации григорианских песнопений. Их ритмы бесконечно сложны и бесконечно разнообразны, но все же исключительно точны и чисты”. Студенты Мессиана, должно быть, задавались вопросом, не сошел ли он с ума или, наоборот, не насмехается ли он над дармштадтской школой.

Но Мессиан был абсолютно серьезен. Он впервые намеренно использовал пение птиц в “Квартете на конец времени”, где на голосах черного дрозда и соловья построена сольная кларнетовая “Бездна птиц”. Оставшееся в 1950-е время почти все свои инструментальные партии Мессиан выстраивал в форме птичьих

мелодий, и они царили в его музыке до самого конца. Впервые метод был последовательно продемонстрирован в *La reveil des oiseaux*, “Пробуждении птиц”, для фортепиано и оркестра, премьера которого состоялась на фестивале в Донауэшингине в 1953 году. Можно услышать, как по очереди поют десятки птиц, и в “хоре рассвета” 21 птица собирается в очаровательном полифоническом хаосе. Затем мы движемся к тишине жаркого полдня, и птицы засыпают. В какой-то степени новую технику можно было бы сравнить с опытами Кейджа: Мессиан отдал контроль над своей музыкой внешним силам. “Я стремлюсь исчезнуть вслед за птицами”, – сказал он перед премьерой.

На первый взгляд, Мессиан действительно “прекрасно развивался”. В соответствии с эстетикой поколения Дармштадта у его птичьей музыки пятидесятых есть безупречно фрагментарное, пуантилистическое звучание, как будто соловьиная широкохвостка, лазоревка и большой пестрый дятел предложили сериализм до Бэббитта и Булеза. *Exotic Birds* (“Экзотические птицы”) (1956), *Chronochromie* (“Хронохромия”) (1960), *Seven Haikus* (“Семь хайку”) (1963), *Colors of the Celestia City* (“Цвета Града небесного”) (1964), *Et expecto resurrectionem mrtuorum* (“Чаю воскресение мертвых”) (1965) были надлежащим образом исполнены в программах Булеза в Париже и в других местах. Тем не менее роскошный язык “Квартета на конец времени” и “Турангалилы” полностью не исчез. Птицы Мессиана, казалось, были знакомы с ладами ограниченной транспозиции и, в отличие от птиц в природе, стремились к тональному центру; соловей в начале “Пробуждения птиц” безошибочно поет где-то рядом с тональностью ре мажор. Трезвучия спрятаны внутрь гармонии, скрыты под слоями верхних обертонов. Мелодии неожиданно вырастают из тембрового множества – в четвертом из семи хайку, например, звучит роскошное лирическое соло трубы, повторенное у деревянных духовых и обласканное струнными. Выбор пения птиц в качестве точки опоры позволил Мессиану восстановить первенство “вокальной” линии. Она показала ему дорогу из “глубокой тьмы”.

Мессиан завершил свой великий гармонический поворот на 180 градусов в процессе создания почти трехчасового фортепианного цикла *Catalogue d’oiseaux* (“Каталог птиц”) (1956–1958). Музыка построена на впечатлениях Мессиана от разнообразных живописных мест во Франции и птиц, их населяющих. Встретившись с переполненным пейзажем образов и чувств, Мессиан осознал, что ему больше не нужно выбирать между разными стилями – чувственностью своих работ в духе “Тристана” и колкостью своей музыки начала 1950-х, вместо

этого он мог теперь в каком-то смысле делать все, что ему угодно.

Таким образом, булезианские фортепианные приемы превращаются в один из цветов композиторской палитры. По замечанию Роберта Шерло Джонсона, двенадцатитоновое письмо окрашивает природу в музыке Мессиана в суровые оттенки – грязный лед альпийского ледника или зловещее уханье в глубокой ночи. Трезвучия представляют собой более яркие краски – “радость синего моря”, размашистое движение реки, свет заката. Птицы суетливы, гиперактивны, диссонантны; иногда они звучат как туристы, вторгающиеся в тайну природы. В последней, 13-й, пьесе настроение задумчивой тишины несколько раз нарушает сокрушительный диссонанс, как будто сирена маяка Креак на северо-западном побережье Франции. Этот аккорд – близкий родственник того, что несколько раз звучит в “Весенних гаданиях” “Весны священной”. В финальных тактах, помеченных Мессианом “трагически и безутешно”, над ре-минорным аккордом звучит крик кроншнепа, и арпеджио прибоя умолкает. Трагичный ли это финал – человек попирает природу – или проблеск какой-то внешней загадки, слушателю остается решать самому.

Вернувшись к радуге аккордов, Мессиан спокойно вернулся и к религиозным темам, которых по большей части избегал с 1950 года. *The Transfiguration of Our Lord Jesus Christ* (“Преображение Господа нашего Иисуса Христа”) (1965–1969) – произведение в 14 частях для хора, семи сольных инструментов и большого оркестра – начинается с нисходящей последовательности гонгов в манере “Молотка без мастера” Булеза. Затем хор разворачивает ленту григорианского гимна – совсем не типичным для Булеза образом. (Второй Ватиканский собор только что разрешил использование светской музыки во время мессы, и, как отмечает ученый Кристофер Дингл, Мессиан заявляет о своей позиции, наполняя “Преображение” латинским литургическим материалом.) В первой из восьми “медитаций” музыка тяготеет к ми мажору. И все же в “Каталоге птиц” диссонанс регулярно пробивается наружу. Двенадцатая часть, *Terribilis est locus iste*, заканчивается тремя огромными двенадцатизвучными аккордами. После них вырывающиеся из диссонансной почвы трезвучия в *Tota Trinitas Apparit* (“Явление св. Троицы”) и в завершающем “Хорале небесного света” звучат особенно восхитительно. Наконец, консонансы иногда ужасают еще больше, чем окружающие их диссонансы. Они – преображенная тональность, восстающая из мертвых.

В начале 1970-х нью-йоркская покровительница искусства Элис Тулли попросила Мессиана написать работу в честь

приближающегося двухсотлетия независимости Америки. Это было неожиданное поручение, так как Мессиан не любил американскую культуру и питал особую антипатию к Нью-Йорку. Его сопротивление было преодолено, когда Тулли, хорошо изучившая слабости композитора, устроила для него роскошное пиршество, которое увенчал “огромный торт, украшенный фисташковыми лягушками, изрыгающими взбитые сливки”. Мессиан согласился, но с условием, что он сможет писать, прославляя горные пейзажи Западной Америки, а не города Восточного побережья.

В 1972 году вместе с Лорио Мессиан отправился в путешествие по каньонам Юты – Брайс, Седар-Брейкс, Парк Зайон (Сион) – и два дня осматривал живописные окрестности и слушал пение местных птиц. Лорио сфотографировала его стоящим в одиночестве в одной из расселин Седар-Брейкс, с возвышающимися над ним стенами из красноватого песчаника. В записной книжке Мессиан написал о “безмерном одиночестве” места, о легком чувстве страха и смерти в его теплых и холодных тонах. Он собрал впечатления в схематичном плане – одновременно орнитологическом, геологическом, астрономическом и духовном. Пьеса “поднимется из каньона к звездам и выше, к воскресшим душам на небесах, чтобы прославить творение Бога: красоту земли (ее скалы, пение птиц), красоту физического неба, красоту неба божественного”.

From the Canyons to the Stars… (“Из каньонов к звездам…”) – результат заказа Туллии, – возможно, является высшим достижением Мессиана. Величественность каньонов Юты вновь пробудил мелодический дар композитора, которого уже давно не хватало его музыке. В звуковой палитре “Каньонов” доминируют сольные инструменты – фортепиано, валторна, деревянные и медные духовые, – поющие в широко открытом пространстве с ансамблем из тринадцати струнных, намекающим на резонанс и эхо. В каком-то смысле это грандиозное усиление инструментальной драмы “Квартета на конец времени”. Двойник кларнетового соло “Бездна птиц” из “Квартета” – “Межгалактический зов” для валторны. Другие фрагменты описывают изначальную пустыню, из которой сформировались каньоны, голоса иволг, мерцание звезд. (В описании теологической сферы произведения последний фрагмент сопровождает фраза “Что написано среди звезд?”; послание, о котором идет речь, – *Mene, mene, tekel, upharsin* – надпись на стене в Книге пророка Даниила.) Затем на первый план выходит сольное фортепиано, имитирующее крики белобрового соловья в подражание “Каталогу птиц”.

В центре всей композиции – прославление самих каньонов: “Седар-Брейкс и подарки страха”, “Брайс-каньон и красно-оранжевые скалы” и “Парк Зайон и Небесный град”. В “Седар-Брейкс” партии медных духовых чередуются с пульсирующими диссонансными аккордами, резкими звучаниями фортепиано и эпизодами в джазовом духе, с трубами и глиссандо тромбона. “Брайс-каньон” использует некоторые из этих мотивов, но они уступают место серии мощных хоралов, напоминающих о безмолвном величии каньонов. Мессиан, как и его учитель Дюка, ассоциировал тональности с определенными цветами; ми мажор – это красный, и последние аккорды вызывают не только образ красно-оранжевых скал, но также и геологию Книги Откровений – сердолики, топазы, аметисты в основании Небесного Иерусалима.

После “Брайс-каньона” идет серия эпизодов, в которых музыка колеблется между чистотой и сложностью. Эйфорическая мелодия для струнных напоминает красноватое свечение звезды Альдебаран, второе фортепианное соло отдает честь пересмешнику, сочное интермеццо основано на трезвучном пении лесного дрозда, и, странным образом, там есть и суетливая фантазия, посвященная гавайским птицам.

Наконец, апофеоз “Парка Зайон”. Мормонские поселенцы назвали ослепительные белые и розовые песчаные скалы каньона “природным храмом Господа”, и Мессиан тоже увидел Небесный Иерусалим. Он использует элементарный прием, чтобы создать атмосферу невероятного предвкушения: несколько раз он начинает движение в ля мажоре, но не завершает его, и все десять минут, пока длится эта часть, удерживает каденцию, будто боясь завершать произведение, предпочитая еще раз укрыться в любимом пении птиц, в несхожих ритмах и ладах. Когда жажда услышать упущенный аккорд становится невыносимой, медные трижды кричат с вожделением, с отчаянием, а затем взрывается ля мажор, вздымаясь в нижних и верхних регистрах оркестра и затухая в шлейфе струнного фортиссимо.

Авангард 1960-х

Пока Мессиан руководил преображением тональности, европейский авангард входил в свою карнавальную, хаотичную, зазеркальную фазу. Это были годы великой рок-н-ролльной революции, сексуального освобождения, наркотиков и психоделической культуры. В соответствии с непокорным духом времени вторая волна авангардистов отвергла одержимость прошлого поколения чистотой и абстракцией. В Европе в моду вошли случайность, неопределенность, графическая нотация и

другие формы нетрадиционно нотированной музыки. Некоторые склонялись к музыкальному прошлому, вырезая цитаты и коллажи. Другие тянулись в межгалактические пространства, оставив притязания на организованную систему. Дадаистские шутки, отсылки к поп-музыке, вновь возникшая мода на распевные коммунистические песенки (на этот раз – во славу Кастро и Мао). Несколько композиторов в духе головокружительной автоцитаты выбрали ситуацию в мире авангарда своей темой. Произведение Дитера Шнебеля *Abfälle I/1* предлагало аудитории внести свою лепту в представление разговорами друг с другом, звуками одобрения или неодобрения, кашлем и передвиганием стульев.

Влияние Джона Кейджа распространилось особенно сильно. В 1958 году он приехал в Германию, чтобы, заменяя Булеза, прочесть серию лекций в Дармштадте, и европейская музыка бесповоротно изменилась. Любой человек, знакомый с историей Кейджа, должен был быть готовым к чему-то необычному; в 1950 году его “Лекция о Ничто” в клубе художников началась с заявления “Я здесь, и сказать мне нечего”, а часть лекции, посвященная ответам на вопросы, была испорчена самим Кейджем, который решил отвечать на все вопросы при помощи шести заготовленных заранее ответов, одним из которых был: “Пожалуйста, повторите вопрос… И еще… И еще…” В лекциях Кейджа в Дармштадте были некоторые связные моменты, но постепенно принцип случайности взял верх, и к третьей лекции он закуривал через интервалы, определяемые по “И-Цзин”. Большая часть финальной беседы была организована как серия вопросов, например: “Вы согласны с Булезом, когда он говорит то, что он говорит? Вы голодны? Двенадцать. Почему вы должны (вы приблизительно представляете себе, что вы получите)? Там будет Булез, или он ушел, когда я не видел?”

Булеза там не было, но Штокхаузен и был, и слушал внимательно. Немецкий визионер впервые встретил Кейджа в 1954-м и подпал под влияние идей американца как раз в тот период, когда Булез уже начал в них разочаровываться. Ранние симптомы приобщения Штокхаузена к идеям Кейджа можно заметить в *Zeitmasse* (1955–1956), в которых пять деревянных духовых инструментов периодически гудят один вокруг другого, ускоряясь или замедляясь. Штокхаузен также написал новую серию “Фортепианных пьес” для Дэвида Тюдора, любимого исполнителя Кейджа, подогнав их под непринужденную манеру пианиста. “Фортепианная пьеса IX” (1954/61) начинается со 139 повторений очень диссонансного, шенберговского аккорда, который медленно замолкает. В “Фортепианной пьесе X”

(1954/61) есть каскады кластерных аккордов, выбиваемых из инструмента ладонями и кулаками. В “Фортепианной пьесе XI” (1956) на странице представлены девятнадцать фрагментов, и исполнитель должен сам решать, в каком порядке их следует играть; это совершенно очевидное подражание пьесам открытой формы Эрла Брауна и Мортона Фелдмана.

Многие молодые дармштадтские композиторы последовали примеру Штокхаузена и сгруппировались вокруг Кейджа. Одним из них был Сильвано Буссотти, яркий флорентиец, чьи графические партитуры выглядели как сюрреалистские комиксы с повсюду разбросанными нотами и запутанными или погнутыми нотоносцами. (Тюдор в ответ на эти выходки атаковал фортепиано в боксерских перчатках.) Еще одним смутьяном был немецко-аргентинский композитор Маурисио Кагель – его “Анаграма” (1957–1958) предлагала новый спектр “вокальных” звуков – “заикаясь, *molto vibrato*, трясущимся голосом, с иностранным акцентом, с почти закрытым ртом, *quasi senza voce*, говорить вдыхая и т. д.”, записал композитор в партитуре.

В работе 1960 года *Sur scène* Кагель выбрал сам Дармштадт в качестве объекта насмешки. Инструментальный ансамбль предоставляет беспорядочный аккомпанемент разговорному монологу о кризисе современной музыки, и часть монолога звучит следующим образом: “С этими никогда не заканчивающимися разговорами о кризисе мы не можем обнажить все проблемные элементы его проблемной сути и просто обойти его стороной, и в то же время мы не можем оставить без внимания этот факт, воспользоваться соображением, мы по-прежнему признаем, что неизвестность, непроницаемость, отсутствие резонанса в экстремальных ситуациях – это что-то, что в данных обстоятельствах мы можем только прийти к выводу, который трезвый здравый смысл указывал нам с самого начала: наше восприятие на конце звукового спектра по природе своей слабо. Я сижу в самой маленькой комнате своего дома”.

Итальянский композитор Лучано Берио, каждое лето с 1954 года проводивший в Дармштадте, нашел выход из “кризиса современной музыки”, позволив себе немного ностальгии: авангардная практика была настояна на древних стратегиях инструментального и вокального представления. Фантастические реконструкции искусства пения Берио многим обязаны исполнительским способностям его жены, американской певицы Кэти Берберian, чей широкий диапазон включал все, от примитивного рычания до ангельски чистого тембра. Для электронной пьесы “Тема” (“Оммаж Джойсу”) Берио записал Берберian, читающую начало главы “Сирен” из “Улисса” Джойса

– отрывка, который представляет собой контрапунктный водоворот образов, литературное приближение к сериализму. Атомизация голоса вела не к атмосфере кризиса, как это часто бывало в произведениях Ноно, но к экстатическому, эротическому, псевдооперному неистовству. Отрывок начинается со слова “Парус!” (аллюзия Джойса на первую строку из “Отелло” Верди) и заканчивается произносимым распевным шепотом именем Листа. В том же году Берио написал *Sequenza I* для флейты, открыв серию пьес – всего 14 на момент смерти композитора в 2003-м. В них солисты демонстрируют новый вид авангардной виртуозности, используя каждый шум, тон, звук и тембр, который только может издать инструмент. Позже Берио будет критиковать коллег за создание фальшивых дихотомий – между “стилем” и “выражением”, между виртуозностью и структурой, между музыкой обычного мира и гармонией сфер.

К началу 1960-х завороженность закулисным процессом, будь то двенадцатитоновый метод или воля случая, уступила место новому вниманию к внешнему. Произведениями, которые вызывали больше всего разговоров, были те, что напоминали журчащий поток тембров и текстур, звуковой поток сознания. Ксенакис был пионером текстурной музыки с *Metastaseis* и *Pithoprakta*; Штокхаузен, как обычно рисуясь, присвоил метод себе, назвав его “пространственной композицией” (позднее ставшей “моментальной формой”). Немецкий законодатель мод теперь демонстрировал пристрастие к монотонно жужжащим звукам, явно связанное с его американскими интересами. Во время перелетов на самолете в Америку и обратно в 1958 году он внимательно прислушивался к пропеллерам, вибрирующим рядом с корпусом самолета, и воспроизвел эти звуки в монструозной пьесе для четырех хоров и четырех оркестров *Carré*, которую сочинил вместе с английским ассистентом Корнелиусом Кардью.

В 1960 году Штокхаузен закончил “Контакты”, где живые и электронные звуки сталкиваются друг с другом и сливаются. В процессе работы композитор воспользовался новым методом работы с закольцованной магнитной лентой и сменой звукоснимателей. Он также продемонстрировал, как высота звуков связана с ритмической периодичностью: в самом ярком моменте “Контактов” микроскопическая пульсация постепенно удлиняется, пока не формирует звук, подтверждаемый нижним ми у фортепиано. В результате в 1962 году мир увидел произведение, которое позднее превратится в почти двухчасовые “Моменты”, включающее четыре хора, сопрано соло, фалангу труб и тромбонов, пару электрических органов *Hammond* и *Lowrey* и

батареи ударных с огромным японским барабаном в центре. Это была вакханалия авангарда, кричащее, хлопающее, топающее освобождение разума.

Несколько награжденных призами экземпляров “текстурной музыки” было создано в Польше, откуда после смерти в 1937 году Кароля Шимановского мало что доносилось. В первые послевоенные годы сталинское порабощение Восточной Европы, по сути, задушило творческую деятельность, но во время частичной либерализации в хрущевскую оттепель государства-сателлиты СССР посчитали целесообразным поощрять прогрессивную художественную деятельность, зная, что результаты ее могут быть использованы в пропагандистских целях. Фестиваль “Варшавская осень”, впервые состоявшийся в 1956 году, был ответом Варшавского договора Дармштадту и Донауэшингену; там выступали такие лидеры западного авангарда, как Штокхаузен, Пьер Шеффер и Дэвид Тюдор, и молодые польские композиторы Кшиштоф Пендерецкий, Хенрик Гурецкий, Казимир Сероцкий и Войцех Килар вышли на передний план, принеся с собой новую версию текстурной музыки, получившую название “сонористика”.

Возникли обычные политические осложнения. Когда Пендерецкий написал вычурно экспериментальную пьесу “8.37” – вещь с кричащими кластерными аккордами, трещащими потоками пиццикато, сиреноподобными глиссандо и другими звуками в духе Ксенакиса, – власти заняли одобрительную позицию только после того, как кто-то предложил дать работе новое название – “Плач по жертвам Хиросимы”. Впоследствии ее успешно исполняли на Западе.

Основной фигурой польского ренессанса стал Витольд Лютославский, известный композитор старшего поколения, начавший среди относительной оттепельной свободы с энтузиазмом использовать авангардные техники, которые давно втайне изучал. В 1960 году Лютославский услышал по радио “Концерт для фортепиано с оркестром” Кейджа, который ввел его в созидательный транс. Позже он сказал: “Композиторы часто не слушают исполняемую музыку… Мы часто слушаем что-то и в то же самое время создаем что-то другое”. Ответом Лютославского было примирение случайности и порядка: полуимпровизационные отрывки, чередующиеся с точно нотированными эпизодами. “Я смог начать с хаоса, – сказал композитор, – но постепенно создать из него порядок”. В другой раз он говорил о взгляде на город с большой высоты и спуске, пока улицы и дома не станут хорошо видны. Главные работы Лютославского 1960-х – “Венецианские игры”, “Три поэмы Анри

Мишо”, *Paroles tissées*, Вторая симфония, Концерт для виолончели – запоминаются точными музыкальными образами и четким взволнованным повествованием. Они часто вращаются вокруг неожиданных прозрений сродни обнаружению поляны в густом лесу; один из таких моментов есть в финале инструментованной поэзии Мишо, когда звук фа-диез пронизывает насквозь строчку “Я отпустил себя”. “Вытканные слова” были написаны для Питера Пирса, и они сочетают фрагменты *ad libitum* с моментами почти тональной лиричности. Бенджамин Бриттен, не друживший с авангардом, с восторгом представил “Слова” на фестивале в Олдборо в 1965 году.

Импровизационные эпизоды в работах польского сонориста (алеаторика – общепринятый европейский термин, обозначающий принцип случайности) отражали основную тенденцию к коллективному и совместному творчеству, которая усилилась к концу десятилетия. В разгар студенческих протестов в мае 1968-го Штокхаузен сочинил “Из семи дней”: партитура состоит из текстовых инструкций для ансамбля, например “Исполнить вибрацию в ритме вашего тела” или “Исполнить вибрацию в ритме вселенной”. *Musica Elettronica Viva*, импровизаторская группа американских композиторов, живущих в Риме (Фредерик Ржевский, Элвин Каррен, Ричард Тейтельбаум, Аллан Брайант), экспериментировала с тогдашней новинкой – синтезатором *Moog*. Корнелиус Кардью, бывший ассистент Штокхаузена, сотрудничал с базирующейся в Лондоне группой *AMM*, которая пошла дальше нотной композиции, дальше авангарда, дальше даже фри-джаза к спонтанному созданию не поддающихся анализу плотных созвучий – шуму настолько всепоглощающему, что слушатель не был способен не только услышать, но и вообразить что-либо, кроме него. Кардью, со своей стороны, не мог пойти дальше. В 1972 году он объявил авангард буржуазной роскошью, написал зажигательное эссе под названием “Штокхаузен служит империализму” и засел за создание простых песен, прославляющих Мао Цзедуна.

В центральной сцене “Доктора Фаустуса” Леверкюн ведет воображаемый диалог с дьяволом, постоянно меняющим личины и в какой-то момент становящимся “этаким интеллигентиком, пописывающим в газетах средней руки об искусстве, о музыке, теоретиком и критиком, который и сам сочиняет музыку, поскольку не мешает умствование” – иронический портрет Теодора Адорно. Дьявол-критик выдает суждения о состоянии современной музыки, исключая любые сценарии, кроме шенбергского пути, который следует “неумолимому императиву плотности”. Леверкюн возражает: “Можно все это знать и все-таки

поставить их вне критики. Можно поднять игру на высшую ступень, играя с формами, о которых известно, что из них ушла жизнь". Дьявол отвергает такой подход как "аристократический нигилизм". И все же Леверкюн идет по этому пути в своем Скрипичном концерте. Это погруженная в себя, ироничная работа, нежность которой граничит с насмешкой. Оратория Леверкюна *Apocalipsis cum figuris* находит путь "в пародировании различнейших музыкальных стилей, передающих пошлое озорство ада: доведенные до смешного элементы французского импрессионизма, буржуазная салонная музыка, Чайковский, мюзик-холл, синкопы и ритмические выверты джаза – все это сверкает и переливается гравированной вязью на фактуре главного оркестра, с великой серьезностью, мрачностью, вескостью, беспощадной строгостью утверждающего духовную значительность целого".

Музыка о музыке всегда была частью дискурса XX века, начиная с необарочных стилизаций "Ариадны на Наксосе" Штрауса и "Пульчинеллы" Стравинского. Но в 1960-е игры с пародиями и шутками распространились повсюду. Композиторы говорили о "плюралистической звуковой композиции", о "полистилистике", о "метаколлаже" (термин неутомимого изобретателя неологизмов Штокхаузена). Произведения включали в себя отрывки из Бетховена и Малера, имитировали ренессансные мессы и барочные концерты, впитали джаз, поп-музыку и рок-н-ролл. Восточно-европейские композиторы поддерживали плюрализм как компромисс между традицией и авангардом. Пендерецкий, например, ввел средневековый органум и церковные хоралы в свои "Страсти св. Луки" (1963–1965). Штокхаузен подключился с "Гимнами" – двухчасовой электронно-инструментальной фантазией на тему национальных гимнов мира. Наверное, главным коллажем можно считать партитуру, которую Кагель написал для своего заумного фильма "Людвиг ван" (1969), где кусочки и обрезки фортепианных сонат Бетховена и других произведений транскрибированы для разношерстного оркестра, музыканты которого, кажется, не слишком хорошо владеют инструментами.

Приемы коллажа, цитирования и пастиша послужили насмешкой над буржуазной публикой в той степени, в какой она еще существовала. Знакомые классические темы сталкивались с резким шумом, демонстрируя возвращение к современным реалиям. Но иногда музыка скрывала тайную тоску по ушедшему тональному миру. Современный европейский композитор мог присвоить себе тональную музыку, не совершая греха сочинительства как такового. Это был ловкий компромисс,

который Берио представил в двух своих несомненно привлекательных работах: “Народных песнях” (1964), изобретательной аранжировке-деконструкции традиционных мелодий Франции, Италии, Азербайджана, Армении и Америки, и “Симфонии” (1968–1969) – образцовой позднероматической форме, присвоившей музыку Густава Малера. В третьей части “Симфонии” *Scerzo* из Второй симфонии Малера прерывается цитатами из более чем ста других композиторов, от Баха до Булеза, и каждая искусно согласована с партитурой Малера. Поверх этого грандиозного коллажа голоса через динамики наговаривают отрывки из “Безымянного” Сэмюеля Беккета, а чтец произносит текст, написанный композитором. В какой-то момент рассказчик утешительным тоном заявляет, что нет “ничего более успокоительного, чем камерная музыка”, втайне высмеивая предпочтение, которое слушатели обычно отдают уютным фрагментам из Моцарта и Брамса.

В Британии 1960-х два радикальных молодых человека, Питер Максвелл Дэвис и Харрисон Бертуистл, использовали цитирование и пастиш, чтобы показать фигу консерватизму музыкальной английской сцены. Оба были родом с севера, из рабочего класса, и никогда не были восприимчивы к *Land of Hope and Glory*[92]. Они познакомились в Королевском музыкальном колледже Манчестера, где царила атмосфера эксперимента, и были настроены на то, чтобы догнать последние европейские веяния. Перебравшись в Лондон в конце 1960-х, они организовали группу “Музыканты Пьеро” – ее состав повторял ансамбль, для которого Шенберг написал своего “Лунного Пьеро”.

Дух свингующего Лондона слился с европейским авангардом. В “Откровении и падении” (1965–66) Дэвиса сольное сопрано выкрикивает в мегафон стихи Георга Тракля, в то время как ансамбль высмеивает оперетты Легара. В “Восьми песнях для безумного короля” (1969) того же композитора его сумасшествие разыгрывается в авангардном уличном театре, ведущий вокалист читает текст будто в невнятном бреду, а сентиментальные генделевские, викторианские, эдвардианские музыкальные напевы пережевываются музыкантами. Подобным же образом в “Панче и Джуди” Бертуистла изуродованные барочные произведения ковыляют по тусклому, невнятному, жутковато кряхтящему инструментальному ландшафту. Огромная бездна разделяет эту безжалостную музыку и музыку Бриттена, который к тому времени превратился в икону консерваторов, отчасти против своего желания. Бриттен принимал премьеру “Панча и Джуди” на фестивале в Олдборо в 1968 году, но через какое-то время он и Пирс покинули директорскую ложу в поисках

выпивки.

У коллажей Кагеля, Дэвиса и Бертуисла – жизнерадостная, пренебрежительная интонация. Работы немецкого композитора Бернда Алоиза Циммермана, напротив, мучительны и трагичны. Получивший образование в монастырской школе, Циммерман достиг совершеннолетия как раз накануне Второй мировой войны и служил в кавалерии во Франции и на русском фронте. Около 1945 года он все еще писал в стиле, многим обязанном Хиндемиту, зрелому периоду Стравинского и даже Антону Брукнеру. Сначала закаленный бывший солдат сопротивлялся отказу от вбитых в него немецких нацистских взглядов, в дневнике он осуждает Нюрнбергский процесс и другие антинацистские суды как “охоту на ведьм”. В то же время он потерял надежду на немецкое будущее: “О Германия, что стало с тобой? Как твой народ сошел на нет, даже уничтожал сам себя… Не страх ли и сомнения, неуверенность и ужас стоят на горизонте нашего будущего, как мрачные штормовые тучи закрывающие заходящее солнце? “Останься с нами, потому что день уже склонился к вечеру”[93]”. Дневник удивительным образом напоминает некоторые пассажи из “Доктора Фаустуса”, написанного Манном в то же самое время в Лос-Анджелесе. Рассказчик Манна использует тот же библейский слог: “Смотри со мной… Не оставляй меня”.

Циммерман прибыл в Дармштадт в 1948 году. Хотя он восхищался Шенбергом, он сначала косо смотрел на додекафонию, распространяемую Рене Лейбовицем, опасаясь, что такой метод приведет к заумному, слишком детерминированному стилю. И все же притягательность прогресса оказалась непреодолимой. Рукописи композитора, хранящиеся в берлинской Академии художеств, показывают, как монотонно он вычеркивал “отсталые” элементы в своих партитурах и использовал приемы, более подходящие духу времени. Во второй версии его неопубликованного Концерта для оркестра арфу заменяет фортепиано, фактура уплотнена быстро двигающейся фигурацией, экзотические ударные выходят на передний план, устраняются октавные удвоения, исчезают тяжеловесные остинатные фигуры.

Тем не менее Циммерман оставался узнаваемо немецким композитором, источающим готическо-романтическую ауру, чуждую его соотечественникам Штокхаузену и Хенце. Первые такты его оперы “Солдаты” (1958–1964) представляют собой разрушительную ревизию Первой симфонии Брамса с литаврами, выстукивающими одну ноту на фоне кластеров. Когда шедевры немецкого канона прямо цитируются в его работах, они

органично вытекают с “серьезностью, мрачностью, вескостью” из языка, следующего за ними.

В 1969 году Циммерман закончил произведение *Requiem for a Young Poet*, которое оказалось его последней крупной работой. Оно требует огромных и разнообразных составов, включая оркестр с органом, три хора, три солиста, джазовый ансамбль и электронику. В нем использованы цитаты из выступлений премьер-министра Греции Георгиоса Папандреу (“Демократия восторжествует!”), Мао (“Революция – это не званый обед, не литературное творчество, не рисование или вышивание”) и “Улисса” Джойса, звуки танков, самолетов, артиллерии, записи вагнеровского “Тристана” и *L’Ascension* (“Вознесения”) Мессиана, стихотворения Маяковского (“Мой стих трудом громаду лет прорвет”) и голос Гитлера (“Я веду вас обратно на ту родину, которую вы еще не забыли и которая еще не забыла вас!”). В кульминации громкоговорители ревут коллаж из Девятой симфонии Бетховена, битловской *Hey Jude*, голосов Геббельса и Сталина, радиосообщений пилотов союзных бомбардировщиков. Сопрано и бас поют Откровение св. Иоанна, а хор монотонно скандирует *Donna nobis pacem*. Моралью всего этого оказывается то, что классическая и популярная музыка слились в культурный белый шум, заслоняя собой неизбежную техногенную катастрофу. Это звучит очень похоже на “турнир” несовместимых звуков Леверкюна, и в центре всего находится Девятая симфония Бетховена – произведение, которое Леверкюн намеревался “отнять”.

Отчаяние Циммермана по поводу будущего музыки было также и его личным отчаянием. 10 августа 1970 года он покончил с собой.

Лигети

Положение авангардного композитора казалось безвыходным. Продолжать следовать “модернизму” означало скатиться в абсурд, отступление в прошлое означало признание поражения. В речи 1993 года *Дьердь Лигети* выразился следующим образом:

> *Когда вас принимают в клуб, вы, сами того не желая и не замечая, перенимаете определенные стереотипы того, что модно, а что нет. Тональность однозначно была не в моде. Писать мелодии, даже нетональные, было категорически запрещено. Циклические ритмы, пульсация были табуированы, невозможны. Музыка должна была*

быть a priori… Сначала это работало, но потом стало избитым. Теперь никаких табу нет, все разрешено. Но невозможно просто вернуться к тональной музыке, это не вариант. Мы должны найти способ, который позволил бы нам не возвращаться назад и не продолжать авангард. Я в тюрьме: одна стена – это авангард, вторая – прошлое, и я хочу сбежать.

Лигети сбежал, потому что ничего не отвергал. Он принял музыкальное прошлое и настоящее, впитав все, от ренессансных месс Окегема до саксофонных соло Эрика Долфи, от виртуозного фортепиано Листа до ритмической полифонии племен африканских пигмеев. В то же время ему удалось оставить отпечаток своей раздражительной, меланхоличной, вечно подвижной личности на всем, что попадало ему в руки.

Многие композиторы раннего авангарда в юности были свидетелями трагических событий. То, что своими глазами видел Лигети, практически невозможно себе вообразить. Он родился в 1923 году в Трансильвании, в семье венгерских евреев. За три года до его рождения Трансильвания стала частью Румынии, и Лигети поступил учиться в консерваторию в Клуже, который раньше назывался Колошвар. В 1940 году фашистское правительство Венгрии восстановило контроль над Трансильванией, и Клуж опять стал Колошваром. Лигети был мобилизован на принудительные работы в 1944-м, носил на рукаве желтую повязку в соответствии с требованиями антисемитских законов и грузил тяжелую взрывчатку на Восточном фронте. Нацисты захватили власть в стране чуть позже, и начались депортации в лагеря смерти. Просчитав вероятность быть убитым в бою, застреленным СС или высланным в концлагерь, Лигети дезертировал с передовой. Он моментально попал в руки советских войск, но умудрился бежать. После долгой дороги домой он обнаружил, что теперь у власти русские, а в доме его родителей живут незнакомцы. После окончания войны он узнал о судьбе своей семьи: его отец погиб в Берген-Бельзене, брат – в Маутхаузене, дядя и тетя – в Освенциме. Выжила только мать.

Кошмар не закончился в 1945-м. Лигети поступил в Академию Ференца Листа в Будапеште и наблюдал за тем, как русские и их марионетки взяли власть над Венгрией, те же бандиты, что совершали зверства от имени фашистской организации “Скрещенные стрелы”, теперь работали на коммунистов Матьяша Ракоши.

По большей части Лигети удавалось избегать ненавистных

заданий по созданию партийной пропаганды. Вместо этого он погрузился в исследование народной музыки, возможно, зная, что Барток собирал песни неподалеку от того румынского города, где какое-то время жила семья Лигети. Втайне Лигети пробовал себя в додекафонии, хотя его понимание метода было бессистемно собрано по крохам со страниц “Доктора Фаустуса” Манна, которого он прочитал в 1952-м. Первая часть *Musica ricercata*, создававшейся с 1951-го по 1953 год, полностью состояла из ноты ля, расположенной в различных октавах, и только в конце появлялась ре. Во второй части использованы три тона, в третьей части – четыре и т. д. Все двенадцать тонов циркулируют в последней части, композитор получает удовольствие от богатого разнообразия материала, включая мелодично-грустную фольклорную мелодию, которую он вновь использует несколько десятков лет спустя в Концерте для скрипки. Позже он описывал отдельные острые ноты второй части как “нож в сердце Сталина”.

В 1956 году реформистское правительство в Будапеште попыталось вырваться из-под советского контроля, и для подавления восстания были быстро введены войска. Лигети, не способный вынести еще одну волну репрессий, бежал на Запад, прячась под мешками с почтой в почтовом поезде, а затем пересек австрийскую границу при свете военных сигнальных ракет. Он нашел убежище в Вене, где заключил союз с лидерами западноевропейского авангарда. В Венгрии он почитал их работы как символы творческой свободы – одной кровавой ночью 1956 года он не мог оторваться от радиотрансляции “Пения отроков” Штокхаузена – и с 1956 года появлялся в Дармштадте в компании своих героев. Но глубокое знание тоталитаризма заставило его с осторожностью относиться к любой музыкальной идеологии, которая была слишком уверена в своей правоте. “Я не люблю гуру”, – сказал он однажды в интервью, имея в виду Штокхаузена. Много лет спустя он дал раздраженное интервью, в котором сравнивал воюющие лагеря Дармштадта с борьбой за власть при нацистском и сталинском режимах. “Конечно, никого не ликвидировали, – сказал он, – но расправа с противниками, несомненно, имела место”.

Лигети естественным образом склонялся к абсурдистскому краю авангардного спектра – музыке о музыке Кагеля и Шнебеля, концептуализму Кейджа. В *Apparitions* (“Видения”) 1960 года на фаготах играют без язычков, медная банда хлопает руками по мундштукам, а ударника просят разбить бутылку в ящике, выложенном металлическими пластинами (“Обязательно наденьте защитные очки”, – советует партитура). В 1961 году Лигети исполнил концептуальную пьесу в духе Кейджа “Будущее

музыки", в которой он стоял перед ничего не подозревающей аудиторией и писал на доске инструкции: *crescendo, piu forte*, "тишина". Получившийся в результате этого гам и был композицией. А в 1962 году Лигети представил "Симфоническую поэму для ста метрономов", в которой, в соответствии с названием, дружно стучат сто заведенных метрономов. Как и у многих других шуток Лигети, у этой была серьезная подоплека. Первоначальная забавность зрелища – концертная сцена, заполненная бездушными антикварными машинами – уступала место неожиданной сложности: когда у более быстрых метрономов кончался завод и они останавливались, паутины ритма возникали из множества тик-таков. Когда последние выжившие размахивали своими ручками, они выглядели одинокими, потерянными, почти человекоподобными.

Нетерпимый к музыкальному пуантилизму, к тому, что он называл шаблоном "событие – пауза – событие", Лигети решил восстановить простор и линеарность инструментальной музыки. Он был вдохновлен *Metastaseis* Ксенакиса, "Каре" Штокхаузена и другими примерами "текстурной музыки" поздних 1950-х. Версия этого стиля от Лигети называется микрополофинией: большие структуры собираются из многочисленных слоев микрокосмических контрапунктных действий. Такое звучание впервые появляется в "Видениях" и выкристаллизовывается в знаменитых "Атмосферах" 1961 года. В первом аккорде "Атмосфер" – 59 нот на пяти с половиной октавах: производимый эффект можно назвать скорее загадочным, чем агрессивным, соблазнительным преддверием другого мира. Позднее можно мельком увидеть в звуковой дымке полузнакомые сущности, псевдо– или криптотональные аккорды. Основным процессом в музыке Лигети оказывается процесс выхода – формы появляются из теней, тьма уступает место свету.

Получивший атеистическое воспитание Лигети никогда не принимал религиозную доктрину. Тем не менее в середине 1960-х он написал две работы религиозного характера, имевшие эффект откровения: *Requiem* для двух солистов, двойного хора и оркестра и *Lux Aeterna* для 16 сольных голосов. Их нельзя сравнить с другими сакральными произведениями. "Реквием" представляет собой 25-минутное бичевание чувств – черную мессу, в которой певцы шепчут, бормочут, произносят, кричат, вопят текст "Реквиема". В *Kyrie* наложение отдельных голосов в микрополифоническом стиле создает эффект нечеловеческого воя, душ, сливающихся в адскую шайку. В финальной *Lacrimosa* кластерные гармонии теряют свой дьявольский вид и намекают на музыку высших сфер: нота соль-бемоль преобразуется через

серию интервалов в первобытно рокочущее трезвучие без терции в тональностях ре и ля. Совпадение это или нет, но похожая трансформация происходит в в *Apocalipsis cum figuris* Адриана Леверкюна, где хоровой отрывок проходит “через все оттенки градуированного шепота, распределенной по голосам речи, наконец, речитатива в полифоничнейшее пение под аккомпанемент, воспаряющий от простых шумов, магического, фанатичного негритянского барабанного боя и ударов гонга к самой высокой музыке”.

Пик “самой высокой музыки” сохраняется и в *Lux Aeterna*, и в сопутствующей ей пьесе *Lontano*. Обе носят характер оккультных объектов, или ландшафта сновидений, в которых звук становится осязаемой поверхностью. В начале *Lontano* микрополифонические линии ползут в самые высокие регистры оркестра, а затем останавливаются на пороге бездны: стремительная высокая до уступает место почти неслышной ре-бемоль у тубы и контрафагота. В центральной части гармония сдвигается к соль минору, и оркестр играет призрачный хорал, смутно напоминающий первый плач из “Страстей по Матфею” Баха. Затем мы слышим второй отчаянный подъем, за которым следует еще одно головокружительное падение, но теперь слушателя ведут вперед, в тайный тональный рай почти-развязок и почти-каденций. Блаженная, напоминающая о Мессиане гармония, кажется, находится в одном шаге, но медные духовые отталкивают ее прочь скорбным громким аккордом. Трезвучия разбросаны по последним страницам партитуры, но они настолько затянуты и скрыты, что их можно услышать с трудом. Происходящее в конце – почти можно услышать как каденцию “Аминь”.

В начале 1968 года, через несколько месяцев после премьеры *Lontano*, американский друг написал Лигети, что режиссер Стэнли Кубрик выпустил фантастическую эпопею “2001: Космическая одиссея”, в которой были использованы целых четыре партитуры Лигети – “Реквием”, *Lux Aeterna*, “Атмосферы” и “Приключения”. Хотя Кубрик не спросил разрешения и заплатил деньги после долгих правовых препирательств, Лигети был в восторге. “Реквием” сопровождает разнообразные появления загадочного черного монолита, который символизирует вторжение высшего инопланетного разума. Когда астронавт, которого играет Кир Дулли, предпринимает последнее путешествие, микрополифония Лигети гипнотически сливается с абстрактными световыми узорами Кубрика и экспонированными негативами естественного ландшафта. Среди прочего, фильм аккуратно ставит в ряд всю историю музыки XX века. Он начинается с “Так говорил

Заратустра", музыки подлинного природного величия. В последней части фильм становится частью альтернативной реальности Лигети, растущей сквозь внешние пределы выражения, прежде чем вернуться к началу координат. Когда возвышенные аккорды "Так говорил Заратустра" звучат в финале, цикл готов начаться снова.

Святой Франциск

"2001-й" Кубрика порадовал публику 1960-х – западная культура изголодалась по духовным образам. В Европе приток людей в церковь оскудел, церкви утратили функцию объединения и способность вселять трепет. В Америке странным образом оказался в списке бестселлеров "Мирской град" теолога Харви Кокса – книга, анализирующая ритуалы десакрализованного человека, а журнал *Time* выбрал в качестве темы номера статью под названием "Бог умер?". Храмы культуры играли роль мест духовного просветления, причем площадок для рок-концертов это касалось не меньше, чем залов классической музыки. Такая смена ролей началась еще в XIX веке, когда "Парсифаль" Вагнера создал новый тип сакрального пространства в индустриальном мире. Буржуазный XIX век создал относительно немного крупных работ исключительно религиозного толка, реквиемы Берлиоза и Верди, два очевидных исключения, и это скорее романтические концертные действа с текстом на латыни. Безбожный XX век, напротив, породил десятки религиозных шедевров. Неслучайно и Стравинский, и Шенберг ответили на первый приступ массового потребления, молодежные восстания и сексуальное освобождние "Симфонией псалмов" и "Моисеем и Аароном".

Французские композиторы, казалось, были особенно подвержены религиозному пробуждению. Франсис Пуленк, композитор исключительной одаренности и бывший участник "Шестерки", вернулся к католицизму своего детства в 1930-е и сделал делом жизни придание своей музыке "крестьянского благоговения". Сначала в *Litanies á la vierge noire*, затем в Мессе соль мажор, *Stabat Mater, Gloria* и основанной на вопросах веры опере "Диалоги кармелиток" Пуленк умело использовал свой легчайший стиль для передачи медитативной простоты с "Симфонией псалмов" в качестве модели. ("Крестьянское благоговение" Пуленка можно спутать с "открытой прерией" Копланда.) Артюр Онеггер, товарищ Пуленка по "Шестерке", оторвался от фривольности 1920-х, когда десятилетие еще было в самом разгаре, в оратории "Царь Давид" он рассказывает библейскую историю пылко и серьезно, без всякого следа иронии

в духе Кокто. Франкоязычный швейцарский композитор Франк Мартен, сын кальвинистского священника, смотрел на веру не как на путь к неизбежному откровению, но как на поле вечной борьбы. Консонансы Мессиана триумфально сияют, тогда как консонансы Мартена загадочно проглядывают из тумана, как, например, в последних тактах частей “Триптиха Марии” (1968).

Европейский авангард имел по большей части светскую ориентацию, но и в нем встречались мистики. “Пение отроков” Штокхаузена – это высокотехнологичная версия книги пророка Даниила: электронная ткань имеет сходство с пламенем, которое окружало мальчиков в печи Навуходоносора. Эстетика Кейджа частично базировалась на канонах дзен-буддизма. А непоколебимо эксцентричный итальянский композитор Джачинто Шелси вышел из долгого погружения в восточную философию с убеждением, что сможет в инструментальной форме приблизиться к ритуальным песнопениям тибетских монахов.

Тибетское пение представляет собой отклонения от основного тона под аккомпанемент гудящих труб и звенящих колокольчиков. Шелси пытался разыграть такие же ритуалы на фортепиано, затем попробовал использовать ондиолу – электронный клавишный инструмент, рычаги которого позволяли ему менять тембр и высоту звука. Он нанял коллегу, композитора Вьери Тозатти, чтобы тот помог ему переписать наброски и импровизации на ондиоле для полных оркестровой, камерной и вокальной партитур, которые стали появляться в конце 1950-х. Они обычно начинаются с одного формообразующего тона, а когда центральный тон смещается и распространяется, перед нами открывается новый вид. Оркестровые работы, такие как “Четыре пьесы”, *Aion* и *Anahit*, достигают романтической кульминации, достойной Брукнера: валторна подскакивает на октаву, деревянные духовые выводят высокие трели, литавры выбивают терции, и небеса растворяются. В “Конкс-Ом-Пакс” добавлен хор, монотонно поющий апокалиптическое “ом”.

Мессиану досталась задача написать религиозное произведение такого масштаба, какое ни один композитор не сочинял со времен “Парсифаля”. Пятичасовая духовная опера “Святой Франциск Ассизский”, которую он начал писать в 1975-м и закончил в 1983-м, служила не только празднованием в честь скромного священника, но и живой реконструкцией самого процесса причисления к лику святых. “Парсифаль” окружал священный ритуал театральными рамками, Мессиан же, напротив, погружал театр в религию, создав новый жанр оперной медитации. При этом он предъявлял экстраординарные требования аудитории. Второй акт продолжается два часа и

заканчивается 45-минутной версией проповеди св. Франциска птицам. “Святой Франциск” возвращается к тем архаическим литургиям, в которых приступы скуки уступают место точно организованным озарениям – как, например, когда во время греческой православной пасхальной службы становится темно и остается только свет одной свечи.

Мессиан написал либретто сам, переработав стандартные легенды о Франциске и теологию Фомы Аквинского. Почти ничего в тексте не шокировало бы публику XIII века из деревень в долине Луары. В опере шесть живых картин, каждая описывает этап жизни святого. Франциск целует прокаженного, встречает ангела-музыканта, говорит с птицами, принимает стигматы и умирает в состоянии “мучительной радости”. Его партию поет баритон, и он предстает перед нами человеком из плоти и крови. Его можно представить изможденным Франциском, каким писали его Караваджо и Сурбаран, – нестарым человеком, с открытым ртом страстно глядящим в небеса, держащим в руках череп.

Центральное откровение оперы происходит в пятой картине, в которой Франциск встречает на дороге ангела-музыканта. Эпизод позаимствован из агиографии Франциска, согласно которой священник один раз потерял сознание, услышав, как ангел играет на скрипке. “Ангел провел один раз смычком вверх по струнам скрипки, и мгновенно такая безмерная краса мелодии усладила душу святого Франциска и так вознесла его над всяким чувством телесным, что, как рассказал он потом братьям, не ведает он, провел ли ангел смычком вниз, ибо от нестерпимой нежности и сладости душа его покинула тело”[94]. В версии Мессиана ангел предваряет игру строками из Фомы Аквинского: “Бог ослепляет нас неумеренностью истины. Музыка ведет нас к Богу через умолчание истины”. (Человеческий разум, писал Фома Аквинский, в одинаковой степени скован неуловимостью поэтического выражения и чрезмерным изобилием Божьего слова.) Струнные тихо играют нескончаемый до-мажорный аккорд, поверх него волны Мартено разворачивают алую нить мелодии, затрагивающую 10 или 12 хроматических нот. Наш слух дразнят одновременно два голоса – теплые струнные, расходящиеся от центра, электронные тона, гудящие повсюду. В пространстве между ними слушатель может на краткий миг увидеть то, что он считает божественным.

“Некоторых раздражает, что я верю в Бога, – сказал Мессиан в январе 1992 года, за три месяца до смерти. – Но я хочу, чтобы люди знали, что Бог есть везде, в концертном зале, в океане, на горе, даже под землей”. В итоге “Святой Франциск” на самом деле вовсе не настолько монументален, как кажется, это

деревенская мистерия вагнеровского масштаба. Энтони Попл добрался до сути, когда написал об отказе Мессиана “играть Бога”. Эти громкие трезвучия имеют такую власть, потому что они не звучат просчитанными пунктами генерального плана – они вторгаются из более простых сфер. “Святой Франциск”, как ему положено, заканчивается двенадцатью тактами очень яркого до мажора, насыщенного быстрыми движениями медных духовых, стонущими и вибрирующими волнами Мартено, сумасшедшими глиссандо деревянных колотушек и переливающимся каскадом колокольчиков и гонгов. Это отрицание отрицания, смерть смерти.

Глава 14
Бетховен ошибался

Бибоп, рок и минималисты

В один из вечеров 1967 года Дьердь Лигети с несколькими коллегами сидел в “Шлосскеллере”, любимом ночном заведении преподавателей и студентов Летних курсов новой музыки в Дармштадте, когда по радио вдруг заиграл *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, новый альбом *The Beatles.* Некоторые пассажи были удивительно похожи на последние и самые продвинутые дармштадтские эксперименты. Песня *A Day in the Life* включала два импровизационных отрезка, и второй вел к восхитительно странному ми-мажорному аккорду, исполненному на трех фортепиано и фисгармонии. В каждом такте партитуры содержались указания регистра. Последний аккорд исполнялся в стиле конкретной музыки с резкой атакой и долгим затуханием.

The Beatles впервые окунулись в дармштадтскую музыку в марте предыдущего года во время работы над альбомом *Revolver*. Пол Маккартни познакомился с “Пением отроков” Штокхаузена с электронным наложением голосов и с “Контактами” с головокружительными паттернами тейп-лупов. Техники с “Эбби Роуд” вставили похожие эффекты в песню *Tomorrow Never Knows*. В знак благодарности *The Beatles* поместили лицо Штокхаузена на обложку *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* вместе с другими изображениями диссидентов и героев контркультуры. В следующем году для альбома *The Beatles* (“Белый альбом”) Джон Леннон и Йоко Оно записали коллаж, в котором долю секунды звучат последние аккорды Седьмой симфонии Сибелиуса. Рисковые рок-группы Западного побережья тоже обращали внимание на классический авангард. Члены *Grateful Dead* и *Jefferson Airplane* посещали лекции Штокхаузена в Лос-Анджелесе в 1966-м и 1967 годах, а контркультурная рок-звезда Фрэнк Заппа однажды рассказал о своей подростковой любви к музыке Эдгара Вареза, которому он, найдя номер в телефонной книге, однажды позвонил без предупреждения.

Даже самые искушенные ветераны музыкального бунта XX века, наверное, были поражены, когда обнаружили, что послевоенный авангард стал музыкальным сопровождением психоделического поколения. Стена, разделявшая классическую музыку и соседние жанры, казалось, была готова рухнуть, как уже случилось однажды, в 1920-е и 1930-е, когда пути Копланда,

Гершвина и Эллингтона сошлись в “Карнеги-холле”. Звукозаписывающие компании классической музыки совершали забавные попытки заработать на этом феномене, пытаясь сбыть заумный модернистский репертуар юнцам под ЛСД. На обложке выпущенной компанией *Limelight* пластинки Бенгта Хамбраеуса “Созвездия II” и “Интерференции” был следующий текст: “Слушая фантастическую музыку Бенгта Хамбраеуса, общаясь с ее восхитительными электронными, тотально организованными звуками, вы будете увлечены так же, как увлекаетесь и любой другой музыкой, которую вы способны полюбить… принадлежит ли эта музыка *The Beatles*, Баху, Бетховену, Булезу, *Beach Boys*, Белефонте (*sic*), Барбре Стрейзанд, Перл Бейли, *Blue Cheer* или кому угодно еще. *Хамбраеус* реально врубается в тему. Потрясающе!”

В то время как Штокхаузен и Лигети соприкоснулись с контркультурой, несколько молодых американцев – Терри Райли, Стив Райх и Филип Гласс – совершили прорыв другого толка. Они упростили гармонический язык и заново открыли удовольствие от постоянного ритма, изобретя современную тональность, в которой не было ничего ностальгического. То, что в 1920-е говорил Вайль, снова оказалось правдой: “Когда музыканты обрели все, что воображали в самых смелых мечтах, они снова начали с нуля”.

Райли, Райх и Гласс стали называться минималистами, хотя их правильнее считать продолжателями обходного, избегающего определений сложного пути американской музыки, который вел отсчет от начала века и чаще всего приживался на Западном побережье. Этот альтернативный канон включает Генри Кауэлла и Лу Харрисона, опиравшихся на незападные музыкальные традиции и создававших гипнотическую атмосферу при помощи настойчивых повторений; Мортона Фелдмана, который распределял минимальное количество звуков в продолжительных временных отрезках; Ла Монта Янга, создававшего музыку из длинных гудящих органных монотонных звуков. Все они так или иначе отказались от предпосылки, которая веками управляла классическим сочинительством, – от концепции музыкального произведения как замкнутого знакового действия или соотношения абстрактных базовых символов на протяжении четко обозначенного временного периода. Их музыка, напротив, была неограниченной, потенциально бесконечной.

Это было чисто американское искусство, свободное от модернистских страхов и зараженное поп-оптимизмом. Райх сказал: “Шенберг создает честный музыкальный портрет своего времени. Я отдаю ему честь, но я не хочу писать как он.

Штокхаузен, Берио и Булез очень честно изображали, каково было собирать по кусочкам разбомбленный континент после Второй мировой войны. Но для американца 1948-го, или 1958-го, или 1968-го – в современном контексте автомобилей, Чака Берри и миллионов проданных бургеров – будет ложью, музыкальной ложью делать вид, что нам близок темно-коричневый венский *Angst…*" Райх и его коллеги заимствовали идеи у популярной музыки, в первую очередь у джаза и бибопа, а поп-музыка, в свою очередь, заимствовала их идеи. Музыканты *The Velvet Underground* воспользовались эстетикой органного пункта Янга. Арт-рокеры, такие как Дэвид Боуи и Брайан Ино, посещали шоу Гласса и Райха. В 1980-е и 1990-е влияние минималистов оказалось таким, что можно было зайти в модный бутик или бар отеля и рано или поздно услышать далекое бормотание близкого родственника "Музыки для 18 музыкантов" Райха.

Ино однажды описал минимализм как "отход от нарратива к пейзажу, от исполнительского номера к звуковому пространству". Райли, Райх и Гласс стали теми, кем стали, в урбанистических дебрях Нью-Йорка и Сан-Франциско, но духовные корни их работ связаны с просторами Запада. В отличие от прерий в тонах сепии у Копланда, минималистские виды отфильтрованы новыми способами видения и слушания, связанными с технологией скорости. Они вызывают в памяти опыт поездки на машине по безлюдной пустыне, наложенные музыкальные повторения отражают перемены, видимые глазу, – пролетают мимо дорожные знаки, изменяется горная гряда на горизонте, внизу асфальт в качестве органного пункта.

Бибоп

На протяжении двух десятилетий, с 1945 по 1965 год, пока композиторы-минималисты взрослели, американскую популярную музыку сотрясал взрыв творческой энергии. Джаз, блюз, кантри и госпел эволюционировали в ритм-энд-блюз, рок-н-ролл, соул и фанк. Хэнк Уильямс – белый певец с тонким блюзовым чутьем – создавал необыкновенной красоты песни в стиле кантри, Рэй Чарльз и Джеймс Браун соединили энтузиазм госпела с чувственностью блюза, Чак Берри выпустил на свободу анархию уменьшенных акккордов рок-н-ролла, Элвис Пресли и *The Beatles* придали року более привлекательный для молодежи облик.

Для молодых американских композиторов, державших ухо востро, десятилетия "холодной войны" были прежде всего временем современного джаза и бибопа. Диззи Гиллеспи, Чарли

Паркер, Телониус Монк, Майлз Дэвис, Джон Колтрейн и Чарльз Мингус вырвались из формальных оков свинга, создавая заразительно свободную и невозмутимо дерзкую музыку. На пике бибопа волнующие ряды нот извивались, как упавшие на мокрую мостовую электрические провода. Две вещи привлекли внимание 14-летнего Стива Райха: нестабильный ритм “Весны священной” и ошарашивающий бит Кенни Кларка. Терри Райли был бибопным ребенком, увлекавшимся синкопированным фортепиано. Ла Монт Янг в юности превосходно играл на альт-саксофоне и, вполне вероятно, мог бы сделать удачную карьеру в джазе, если бы захотел. (Во время прослушивания на место в первоклассном джазовом оркестре городского колледжа Лос-Анджелеса он сумел обогнать Эрика Долфи.) Филип Гласс никогда не играл джаз, но страстно его слушал. Историю минимализма невозможно написать, не бросив беглый взгляд на послевоенный джаз.

Именно в конце Второй мировой многие молодые джазисты начали воспринимать себя “серьезными музыкантами”, если цитировать классическую книгу Амири Бараки “Люди блюза”. Бибоп, сказал поэт, артикулировал уважение к себе, которое ощущали сотни тысяч чернокожих солдат, возвращающихся с войны. Когда Паркер вставил первые ноты “Весны священной” в *Salt Peanuts*, он одновременно отдал дань уважения Стравинскому и заявил о своей свободе с некоторым бесстыдством. Под *Koko* нельзя танцевать, нужно сидеть и слушать, как Паркер выцарапывает молнию в воздухе. Монк добавлял угловатые линии и диссонансные аккорды, смягчая их элегантностью собственного почерка. Колтрейн получал удовольствие от квартаккордов Бартока в “Концерте для оркестра”. “У нас было базовое образование в европейской гармонии и музыкальной теории, наложенное на наши знания об афроамериканской музыкальной традиции, – писал Гиллеспи. – Мы изобрели свой путь, чтобы добраться из одного места в другое”.

В 1920-е Эллингтон выгодно использовал тембральные возможности электронной записи. Исполнители бибопа воспользовались очередным достижением прогресса – долгоиграющими пластинками. Сторона долгоиграющей пластинки позволила создавать частично написанные, частично импровизированные произведения гипнотизирующей глубины, наследники логики *Black, Brown and Beige*. В марте 1959-го Майлс Дэвис выпустил *King of Blue*, который притормозил движение бибопа. *So What*, первый 9-минутный трек, представляет собой протоминималистскую пьесу с мечтательно замедленной гармонической пульсацией септаккордов (ре-минор – ми-бемоль минор) на фоне дрейфующих мелодий. Мингус, Колтрейн и

Орнетт Коулмен также забросили стандартные прогрессии ради более открытого тонального языка. У их музыки много общего с расширенной тональностью Дебюсси, Стравинского и Мессиана. Когда Мингус излагал принципы своего стиля в заметках к альбому 1963 года *The Black Saint and the Sinner Lady*, он, казалось, перефразировал "Технику музыкального языка" Мессиана.

Джаз вошел в высокую модернистскую фазу и перенял презрение модернизма к условностям. Монк задал тон: "Играй то, что тебе хочется, и пусть публика сама поймет, что ты делаешь, даже если ей для этого понадобится 15, 20 лет". Майлз Дэвис во время выступлений поворачивался к публике спиной в духе Шенберга. Бибопное и диссонансное сочинительство так сблизились, что шли разговоры об их слиянии. В начале 1960-х композитор и ученый Гюнтер Шуллер пропагандировал идею "Третьего течения", то есть слияния джазовых и классических энергий. "Это путь создания музыки, – писал Шуллер, – который придерживается принципа *все музыки созданы равными,* сосуществуя в прекрасном братстве звуков, дополняющих и оплодотворяющих друг друга". Шуллер приглашал таких музыкантов, как Долфи или Коулман, для исполнения своих мощных додекафонных композиций, а Коулмен спрашивал у Шуллера совета, в частности, когда в 1960 году создавал альбом *Free Jazz*. Энтони Брэкстон и Сесил Тейлор, еще два пионера фри-джаза, звучали как додекафонные композиторы в изгнании.

Даже в своей мистической фазе современный джаз держался на динамизме и физической энергии. Этот дух был крайне притягательным для молодых классических композиторов, искавших выход из лабиринта Шенберга. Джаз был интуитивен, глубок, создан для сотрудничества, серьезен по мысли, но игрив в исполнении. Стив Райх вспоминает, как посещал классы композиции, где студенты показывали сложные партитуры, интеллектуальную подоплеку которых можно было обсуждать до тошноты. А затем он шел слушать выступления Колтрейна с его квартетом. Ему нравилось, что Колтрейн может выйти со своим саксофоном, сыграть свободные импровизации всего лишь на одной или двух гармониях и исчезнуть в ночи. "Музыка просто появляется, – сказал Райх позже. – Никаких споров. Вот она. Это поставило меня перед человеческим выбором, почти этическим, нравственным выбором".

Калифорнийский авангард

Райх жил в Северной Калифорнии, когда случилось колтрейновское откровение. Несколько лет спустя Райх создал *It's*

Gonna Rain – первый образчик того, что позже приобрело собственное определение: “музыка как постепенный процесс”. Возможно, композитор, родившийся в Нью-Йорке, нашел бы свой путь, даже если бы никогда не покидал Восточное побережье, но переезд на запад свел его с альтернативными американскими традициями, которые развивались в относительной изоляции со второго десятилетия XX века и под влиянием композиторов-эмигрантов, прибывших в Лос-Анджелес в 1930-е и 1940-е. На самом деле кружная цепь событий, которая привела к минимализму, началась со своего рода калифорнийской мутации Новой венской школы.

Странным образом история начинается с Чарлза Сигера – будущего догматика музыки Американского народного фронта, появившегося в Университете Калифорнии в Беркли в 1912 году для того, чтобы организовать музыкальный факультет. Идея преподавать музыку в университете была настолько новой, что работа Сигера оказалась в компетенции факультета сельского хозяйства. Он вел занятия в *YMCA* (Ассоциации молодых христиан) в *Hearst Mining Building* и в “вонючем старом здании” на Бэнкрофт-вэй. В отсутствие учебного плана Сигер спокойно занимался внедрением новых идей. Он представил свою теорию “диссонансного контрапункта”, которая предвосхищала додекафонную музыку, а также познакомил студентов с древней, фольклорной, популярной музыкой и музыкой других традиционных культур.

Первый студент, тщательно обученный по программе Сигера, стал впоследствии крестным отцом американской экспериментальной традиции. Генри Кауэлл был сыном богемного ирландского поэта, который осел в Сан-Франциско и провозгласил его “неосквернённым Эдемом”.

В юности Генри считался вундеркиндом и на сольных концертах исполнял свои фортепианные композиции. Одна из ранних подростковых пьес, *Adventures in Harmony*, включала шквал кластерных аккордов, диссонансов, извлекаемых из фортепиано ударами ладони по смежным клавишам. В других пьесах, например в *The Anaemic Rag*, все сводится к превоосновам терцовых цепочек и остинатных трезвучий.

Кауэлл поступил в Университет Калифорнии в 1914-м и провел два важнейших года у Сигера. Он также присоединился к слегка напоминавшему секту обществу Пизмо-Бич “Храм народов”, которым руководил теософ-поэт Джон Вариан, заявлявший: “Здесь, на западе, рождается новая раса. Мы – зачаточное, эмбриональное семя будущих сил роста”. От Вариана и других местных визионеров Кауэлл унаследовал идею

Калифорнии, которой суждено стать восточной границей великой культуры Тихоокеанского кольца, экстатическому смешению самых разных людей. В его видении утопия Тихоокеанского кольца в итоге включила весь земной шар. Индийская музыка, японские кото и сякухати, балийский гамелан, старые американские религиозные гимны, гэльские мелодии, исландские *rimur* были в разное время задействованы в его музыке. Он запросто мог заменить струнный квинтет тремя индейскими погремушками.

В 1930 году Кауэлл изложил свои идеи и идеи Сигера в удивительной книжечке *New Musical Resources* (“Новые музыкальные средства”), своего рода американском “Учении о гармонии”. Эта книга предвосхищала многие “большие идеи” послевоенного авангарда. Одна из центральных ее идей заключалась в том, что гармония и ритм должны быть созависимы; из-за того что каждый резонирующий тон состоит из определенного количества вибраций в секунду, отношения между нотами в любом аккорде можно использовать для определения ритмов любого такта. Например, аккорд, состоящий из нот соль, до и ми, можно перевести в синхронные ритмы в соотношении 3 к 4 к 5. В 1917 и 1919 годах Кауэлл использовал эти идеи на практике в своих произведениях *Quartet Romantic* и *Quartet Euphometric*, хотя сам и признавал, что сыграть их в то время было невозможно.

На одной из страниц “Новых музыкальных средств” Кауэлл мимоходом предложил, чтобы “чрезвычайно увлекательные ритмические комплексы” выбивали на бумажной ленте пианолы. Конлон Нэнкэрроу, радикальных взглядов композитор из Арканзаса, который сражался на стороне коммунистов в испанской гражданской войне, а затем отправился в изгнание в Мексику, увидел массу возможностей в предложении Кауэлла и доверил своему музыкальному инструменту извлекать безумно сложные ритмические рисунки, которые мог бы повторить только многорукий робот-пианист. В известном “Этюде 33”, например, формула темповых вычислений – корень из 2/2. Это была музыка скорее максималистская, чем минималистская, но джазовая, гиперкинетическая энергия вынесла ее далеко за пределы послевоенного модернистского мейнстрима.

Гарри Парч, еще один великий нонконформист 1920–30-х, родом с Западного побережья, хотел найти “путь *наружу*” – выбросить за борт весь дискурс европейской музыки, по крайней мере со времен Баха.

Парч был истинным сыном Дикого Запада. Он провел большую часть детства на железнодорожной станции в Бенсоне,

Аризона, где его отец служил правительственным инспектором. Согласно биографии Боба Гилмора, юный Харри мельком видел бандитов старой закалки на окраине города. Переехав в Лос-Анджелес в 1919 году, Парч поступил в университет Южной Калифорнии и начал зарабатывать деньги, играя на рояле в кинотеатрах. Стильный, красивый и гомосексуальный (гомосексуальность – одна из общих черт у композиторов того времени и места), Парч влюбился в испытывающего трудности актера Рамона Саманьего, с которым познакомился, когда оба были билитерами в филармонии Лос-Анджелеса. Саманьего порвал с ним вскоре после того, как сменил имя на Рамон Новарро и обрел мировую славу идола немого кино. Этот опыт, судя по всему, укрепил решимость Парча отказаться от мейнстрима ради компании аутсайдеров.

Однажды Парч спросил себя, почему в октаве всего 12 нот, и не смог найти удовлетворительного ответа. Он погрузился в изучение истории темперированного строя, уделив особое внимание “Учению о слуховых ощущениях”[95] Гельмгольца. У него появилось убежденность в том, что современная западная система равномерно темперированного строя должна уйти. Вместо нее Парч хотел вернуться к принципам строя древних греков, которые, по крайней мере в теории, выводили все интервалы из целых чисел натурального звукоряда.

Парч изобрел шкалу, состоящую не из 12, а из 43 нот. Существующие инструменты не могли воспроизводить такие микротональные градации, поэтому Парч изобрел собственный инструментарий; он начал с того, что сделал адаптированный альт и в итоге создал целый оркестр струнных, щипковых и клавишных инструментов, включая резервуары камеры Вильсона (пирексные баллоны, полученные из радиационной лаборатории в Беркли), кифару (смоделированную по типу похожего на арфу инструмента, который можно увидеть на греческих амфорах) и маримбу (нижние ноты которой издают блоки высотой пять футов). Таким же образом Парч отказался от современных стилей пения, которые считал искусственными. Как и Леош Яначек, он пытался преодолеть разрыв между пением и речью, и его транскрипции подслушанных американских разговоров очень похожи на транскрипцию чешской речи, сделанную Яначеком. Западная традиция, забитая напускными абстракциями – тем, что Парч называл фаустианской склонностью, – должна уступить место “материальной музыке”, искусству, объединенному и с телом, и с душой.

Во время путешествия в Европу в начале 1930-х Парч вызвал интерес Уильяма Батлера Йейтса, который наблюдал за тем, как

молодой композитор монотонно поет псалом 137 “На реках Вавилонских”, пиликая на адаптированном альте. Йейтс был очарован, но европейское и американское музыкальные общества игнорировали или высмеивали идеи Парча. К тому моменту, как в 1935 году он вернулся в Америку, Великая депрессия была в самом разгаре, и перспективы для традиционной карьеры казались малообещающими.

Парч принял судьбоносное решение: вместо того чтобы просить помощи у меценатов или бюрократов *WPA*, он совсем выпал из цивилизованного мира и стал бродягой. За несколько лет он пересек страну из конца в конец, ездил на поездах, выполнял тяжелую работу, спал в ночлежках или на природе, заболел сифилисом, подрабатывал корректором – и все это время пересматривал музыкальные параметры. В калифорнийском городе Барстоу в пустыне он нашел ряд надписей на ограде автострады, которые записал на будущее:

> Только что проехала машина,
> Пусть проедут еще две, еще три.
> Не думаю, что они дадут мне закончить мою историю.
> Вот он едет, грузовик, не херня какая-то, а грузовик. Всего лишь грузовик.
> Надеюсь убраться отсюда подальше, вот мое имя —
> Джонни Рейнволд, 19–15, Саус-Вестлейк-авеню, Лос-Анджелес.

Эти слова использованы в цикле “Барстоу” 1941 года для баритона и адаптированной гитары. Пейзаж совсем не похож на идеализированную центральную часть страны Копланда, где много золотой пшеницы. Песни Парча передают суровость жизни времен Великой депрессии – можно почти почувствовать запах виски в дыхании певца. Многие с трудом смогут идентифицировать “Барстоу” с классической музыкой. Она ближе к вывернутому наизнанку белому блюзу Фрэнка Заппы, Капитана Бифхарта, Тома Уэйтса. Непрочное положение классической музыки в Америке для этого композитора было не столько недостатком, сколько достоинством. В одном эссе он писал: “Слава богу, существует большая часть населения, которая ничего не знает об И. С. Бахе”.

Гарри Парч учился в Университете Южной Калифорнии не в то время, когда мог бы познакомиться с Арнольдом Шенбергом. И это скорее хорошо, так как великий старец модернистской музыки почти наверняка не одобрил бы крестовый поход Парча против равномерно темперированного строя. В целом Шенберг

был мало готов к пониманию нарождающейся эстетики Западного побережья. Для него главным грехом было ненужное повторение идеи (“Но, Сильвер!”), тогда как калифорнийские композиторы открывали для себя удовольствие в настойчивом повторении и постепенном изменении. Тем не менее Шенберг неожиданно стал учителем для двух других крупных фигур калифорнийского авангарда: Лу Харрисона и Джона Кейджа.

Харрисон, нежная душа в век священных чудовищ, родился в 1917 году и был сыном продавца “крайслеров” с Западного побережья. Его учителя представляли собой внушительную компанию: сначала он учился у Кауэлла в Сан-Франциско, затем у Шенберга в Лос-Анджелесе, а во время по большей части несчастливого нью-йоркского периода он тесно сотрудничал с Чарлзом Айвзом и Карлом Рагглзом. У ультрамодернистов Харрисон перенял любовь к решительным, пророческим высказываниям – рекам песнопений, машиноподобным остинато, извергающимся диссонансам, окутывающей тишине. От Кауэлла он получил продолжавшуюся всю жизнь любовь к незападным музыкальным традициям, в особенности к яванскому гамелану. Прочитав в 1949-м “Происхождение музыки” Парча, он заинтересовался его идеями нетемперированной микрохроматики.

В личности Харрисона глубоко укоренилась любовь к музыкальной веселости, к напевной песне, к разухабистому танцу. Он сумел соединить эти разные стили в формы барочного равновесия и точности, его любимым композитором был Гендель. “Используй только самое основное”, – сказал как-то Шенберг своему ученику. Карьера Харрисона представляет собой творчески неверную интерпретацию этих слов, которые позволили ему оставить перенаселенные городские пространства современной музыки и разбить лагерь среди пустынных ландшафтов длительных органных пунктов и убаюкивающих паттернов.

Кейдж, в свою очередь, нашел семена многих своих самых экстремальных порывов на Западном побережье. Кауэлл поделился с ним идеями о гибкости формы и взаимозаменяемости музыки и шума. Кейдж посещал лекции Кауэлла, посвященные незападной музыке в Нью-Йорке в 1934-м, и тогда же проехал с ним по стране, с того момента американская музыка навсегда изменилась. Вместе с Харрисоном, помогавшим Кейджу в сочинениях для ударных, два композитора организовали ежегодные концерты в районе залива Сан-Франциско в 1939 году. Дух Калифорнии присутствует и в музыке, которую Кейдж писал после переезда в Нью-Йорк, в

особенности в звуках жемчужных пьес, написанных для подготовленного фортепиано, и в “почти неподвижных” текстурах “Струнного квартета в четырех частях”.

Хотя Кейдж избегал тональности и повторений в музыке, начиная с 1950 года он привнес в американскую радикальную музыку дух освобождения. Он провел предварительную работу, отказавшись от европейской “моды на глубину”, как он это называл. В 1952 году он устроил скандал в колледже Блэк-Маунтин, сказав, что Бетховен сбил с толку поколения композиторов, структурировав музыку в целенаправленные гармонические нарративы, вместо того чтобы дать ей разворачиваться постепенно. Говорили, что на собрании в Нью-Йорке он заявил: “Бетховен ошибался!” Поэт Джон Эшбери, услышавший это замечание, долгие годы размышлял над тем, что Кейдж имел в виду. Эшбери решил выяснить у Кейджа. “Однажды я слышал, как вы кое-что сказали о Бетховене, – начал поэт, – и мне всегда было интересно…” Глаза Кейджа загорелись. “Бетховен ошибался! – воскликнул он. – *Бетховен ошибался!”* И ушел.

Однозначный отказ Кейджа от Бетховена произошел в форме эпического, занявшего почти целый день исполнения фортепианной пьесы Эрика Сати “Досада”. Оригинальная партитура занимает всего одну страницу, ее можно сыграть за пару минут, но к ней есть инструкция: “Чтобы сыграть этот мотив 840 раз, нужно подготовиться заранее, в полной тишине и глубокой неподвижности”. Кейдж понял эти слова буквально, поэтому 9 и 10 сентября 1963 года в *Pocket Theatre* в Нью-Йорке он представил “Досаду” полностью. Команда из 12 пианистов играла с шести вечера до 12:40 следующего дня. *The New York Times* в ответ на это послала команду из восьми критиков, чтобы рассказать о событии, и один из них присоединился к выступлению. Какую-то часть концерта среди публики находился Энди Уорхол, который вспомнил об этой истории, когда в следующем году снимал восьмичасовой фильм об Эмпайр-стейт-билдинг.

На концертной площадке был установлен таймер, на который зрители нажимали, когда входили и выходили. Слушателям возвращали по пять центов за каждые 20 минут, проведенные в зале. Те, кто прослушал весь концерт, получали бонус в 20 центов. Карл Шенцер, актер экспериментальных театров, был единственным, кому была возмещена полная стоимость, так как он провел в зале почти 19 часов. “Мне весело, и я совсем не устал, – сказал он *Times*. – Время? Что такое время? В этой музыке исчезает дихотомия различных аспектов искусства”.

Фелдман

На концерте Нью-Йоркской филармонии, где исполняли симфонию Антона Веберна, 26 января 1950 года Джон Кейдж встретил еврейского парня шести футов ростом и трехсот фунтов весом – Мортона Фелдмана. Оба покинули “Карнеги-холл” до окончания концерта: согласно Фелдману – потому что их расстроила враждебная реакция публики на музыку Веберна, согласно Кейджу – потому что они хотели избежать “Симфонических танцев” Рахманинова, которыми заканчивалась программа. Когда они встретились на выходе, Фелдман повернулся к Кейджу и спросил: “Было прекрасно, не правда ли?” Так началась их дружба на всю жизнь.

Обоих композиторов часто упоминают вместе как часть нью-йоркской экспериментальной школы, в которую также входили Крисчен Вулф и Эрл Браун. Но Фелдман был единственным в своем роде персонажем – по словам Стива Райха, “абсолютно незабываемым человеком”. Как собеседник он был многословен, эгоистичен, властен, оскорбителен, шутлив, кокетлив и ярко поэтичен – один из величайших собеседников в современной истории Нью-Йорка. Но он был замкнутым и обращенным в себя композитором, редко повышавшим голос громче шепота. Его поглощенность бесконечными, тихими, мучительно красивыми мирами звука открыла еще одно неизвестное пространство в американской музыке.

Фелдман, которого все называли Морти, родился в 1926 году и был сыном производителя детских пальто. Он вырос в космополитичном Нью-Йорке 1930–40-х, когда Фьорелло Ла Гуардия отстаивал право на высокое искусство для рабочих, а европейские эмигранты запрудили улицы города. В те годы находчивый молодой человек мог получить первоклассное образование, просто болтаясь по барам и семинарам. В 1944 году Фелдман поступил в Нью-Йоркский университет, но бросил учебу через пару дней. Вместо этого он начал работать на фабрике своего отца и на полставки в химчистке у дяди. Он работал на той или другой работе до 44 лет.

Два независимых художника из Берлина и Парижа – Штефан Вольпе и Эдгар Варез – были его учителями. Вольпе попал в Нью-Йорк через Палестину и стойко придерживался своих крайне левых политических взглядов, даже когда принялся писать требовательную додекафонную музыку. Учитель и ученик подолгу спорили об общественной роли музыки. Однажды, когда Вольпе указал в окно своей студии в Гринвич-Виллидж и воскликнул, что нужно писать для человека с улицы, Фелдман

посмотрел вниз и увидел, к своему удовольствию, что по улице идет Джексон Поллок. Фелдман многое подчерпнул в тягучих, постоянно меняющих форму атональных партитурах Вольпе, но по духу он был ближе к Варезу, мастеру абстрактного звука. Варез советовал своему молодому поклоннику воспринимать музыку как аранжировку предметов в пространстве и помнить о том, как много времени требуется звуку, чтобы пересечь концертный зал.

Ранние работы Фелдмана начинаются с Шенберга и Бартока, но развиваются с непредсказуемой, переменчивой скоростью; в соответствии с инструкциями Вареза Фелдман периодически останавливается, чтобы позволить своим созвучиям воздействовать на слушателя. Встреча с Кейджем привела к тому, что Фелдман изобрел графическую нотацию и таким образом торжественно открыл век случайности, алеаторики, импровизации. Более важным для будущего развития композитора было то, что параллельно он начал писать серию привычно нотированных пьес *Intermissions* и *Extensions*, которые в духе Веберна находят новые смыслы в строго ограниченном количестве нот. В Европе в это время додекафония стала рецептом для нового перенасыщенного сериалистского порядка. Фелдман, как Кейдж, понимал музыку Новой венской школы как маняще странное, полусвященное пространство, из которого было убрано все ненужное. Его музыку невозможно себе представить без части *Farben* из шенберговских “Пяти пьес для оркестра” с периодичным перемещением одного приглушенного аккорда или похоронного марша из “Шести пьес для оркестра” Веберна с его неясными слоями деревянных духовых и медных над барабанной дробью.

Фелдман замедлил развитие событий в венской вселенной. Шенберг был прежде всего нетерпеливым человеком, который должен был двигаться к следующей комбинации звуков. Фелдман обладал терпением. Он давал каждому аккорду сказать то, что тот должен был сказать. Он вздыхал. Затем двигался дальше. Его фактуры дерзко скудны. Одна страница *Extensions* содержит всего 57 нот в 40 тактах. Заточая себя в небольшом объеме материала, Фелдман освобождает экспрессивную мощь пространства вокруг. Звуки оживляют окружающую их тишину. Ритмы нерегулярны, и музыка течет над ними. Гармонии находятся в нейтральной зоне между консонансом и диссонансом, раем и забвением.

Фелдман также подражал нью-йоркским художникам 1940–50-х, со многими из которых был знаком. По духу его партитуры близки белоснежным или абсолютно черным полотнам Раушенберга, мерцающим линиям Барнетта Ньюмана и яркой пелене красок Ротко. Фелдман говорил, что нью-йоркская

живопись привела его к попыткам писать музыку “более прямолинейную, более непосредственную, более материальную, чем все, что существовало раньше”. Как абстрактные экспрессионисты, хотевшие, чтобы зрители сфокусировали внимание прежде всего на краске, ее текстуре и пигменте, Фелдман мечтал, чтобы его слушатели впитали суть резонирующих звуков. Уилфрид Меллерс в классической книге “Музыка на вновь обретенной земле” красноречиво охарактеризовал ранний стиль Фелдмана: “Кажется, музыка исчезла практически до полного искоренения, и все же то, что осталось, как и все работы Фелдмана, обладает утонченной музыкальностью, и оно однозначно показывает американскую одержимость пустотой, полностью освобожденной от страха”.

Тем не менее неземная сфера музыки Фелдмана не была совсем свободна от страхов и воспоминаний. Холокост оказал главное воздействие на его сознание. Он однажды объяснил, что на название произведения для ударных *King of Denmark* (“Король датский”) его вдохновил король Кристиан X, занимавший датский трон, когда немцы захватили страну в 1940 году. Фелдман рассказал историю, которая сейчас считается апокрифом, о том, как король Кристиан в ответ на немецкий антисемитизм прохаживался по улицам с желтой звездой на груди. Это был “безмолвный протест”, говорил Фелдман. Вся его музыка была безмолвным протестом, освобождением от наводненной привидениями Европы. Однажды во время визита в Берлин американский композитор Элвин Каррен спросил его, почему он не переехал в Германию, несмотря на то что немецкая публика так жадно слушала его музыку. Фелдман остановился посреди улицы, указал вниз и сказал: “Неужели ты не слышишь их? Они кричат! Они все еще кричат из-под тротуара!”

В другой раз, когда немецкий эксперт по новой музыке спросил у Фелдмана, является ли его музыка скорбью о холокосте, он ответил, что это не так, но затем добавил, говоря предложениями, которые разделяли длинные паузы: “В моем отношении к тому, что я композитор, есть аспект, схожий со скорбью. К примеру, смерть искусства… что-то связанное, скажем, с тем, что Шуберт меня покинул”.

Фелдман делает скорбь осязаемой в пьесе 1971 года под названием *Rothko Chapel*. Название взято из собрания картин Ротко, которые были помещены в экуменическом религиозном восьмиугольном здании в Хьюстоне. Ротко покончил с собой за год до этого, и Фелдман, его близкий друг, отреагировал своей самой личной, волнующей работой. Партитура написана для альта, сопрано, хора, ударных и челесты. В ней есть голоса, но

нет слов. Аккорды и фрагменты мелодий проплывают, как покрытые завесой формы, окруженные глубокой тишиной. Альт играет восходящие и нисходящие фразы в широком диапазоне. Звуки ударных – на грани слышимости. Челеста и вибрафон звенят нежными кластерами. Мелькает эхо прошлой музыки, например когда хор пропевает сдержанно диссонантные аккорды, напоминающие о голосе Бога в “Моисее и Ароне” Шенберга, или когда сопрано выводит тонкую, псевдотональную мелодию, подражающую вокальным партиям в *Requiem Canticles* Стравинского. Этот пассаж был написан в день похорон Стравинского, 15 апреля 1971 года, – еще одна нить оплакивания в общем узоре. Но эмоциональная сфера *Rothko Chapel* слишком огромна, чтобы считать ее памятником одному человеку.

Незадолго до финала происходит неожиданная перемена. В альтовой партии появляется синагогальная причитающая мелодия в минорном ладовом наклонении. Фелдман написал эту музыку гораздо раньше, во время Второй мировой войны, когда посещал старшие классы школы музыки и искусства в Нью-Йорке. Этот момент сравним с моментом в “Воццеке”, когда Берг в кульминации опирается на свою раннюю студенческую ре-минорную пьесу. Мелодию сопровождают челеста и вибрафон, которые шепчут четыре ноты, отылающие к “Симфонии Псалмов” Стравинского. Мелодия звучит дважды, и оба раза хор отвечает шенбергианскими божественными аккордами.

Эти аллюзии наводят на мысль о том, что Фелдман создавал божественную музыку, подходящую к безрадостной духовности экуменической часовни Ротко. В каком-то смысле он сводит вместе два божества, представителей двух основных течений в музыке XX века: далекого древнееврейского бога оперы Шенберга и кроткий традиционный лик симфонии Стравинского. Возможно также, что красивая, грустная, звучащая по-еврейски мелодия говорит за тех, чей плач Фелдман однажды услышал из-под камней мостовой. И возможно, это миллионы поют в один голос.

Не меньше Мессиана Фелдман занимался поиском пространств духовной инаковости, в его случае, вероятно, связанных со средневековой каббалистической философией. В последние годы, с 1979-го по 1987-й, он написал серию сочинений продолжительностью час, два или даже дольше, откровенно злоупотребляя возможностями и музыкантов, и публики. Чрезмерная длина позволила Фелдману приблизиться к его главной цели – сделать музыку силой, способной изменять жизнь, трансцендентной формой искусства, которая, как он сам сказал однажды, “стирает все” и “все очищает”. Прослушать целиком исполнение двух его самых длинных пьес – “Струнного

квартета (II)” (1983) и *For Philip Guston* (1984), шесть и пять часов соответственно – означает обрести новое сознание. Некоторые моменты словно специально испытывают терпение слушателя – как долго можно выносить повторяющуюся ноту или диссонанс? Но потом ниоткуда появляется чистая, почти детская идея. Большая часть финала *For Philip Guston* написана в ля миноре, это музыка непревзойденной нежности, пусть она и живет так далеко, что к ней забредают немногие из путешественников.

Музыку Фелдмана можно назвать минималистской, если иметь в виду минимальное количество нот на странице. Он был похож на Парча в его нежелании идентифицировать себя с тем, что он называл “музыкой западной цивилизации”. Чувствительность к расположению музыки в пространстве помещает его в компанию композиторов Западного побережья начала и конца XX века. Но в конечном итоге он стоит в стороне от своего времени. Ни один композитор XX века, возможно, исключая Сибелиуса поздних лет, не достигал такой непреодолимой обособленности, и нет ничего удивительного в том, что Фелдман влюбился в Четвертую и Пятую симфонии Сибелиуса.

Uptown, Downtown

Фелдман как-то набросал безжалостную зарисовку перспектив американского композитора. Он начинает как романтик, подающий надежды гений, переполненный оригинальными идеями – или по меньшей мере идеями об оригинальности. Затем поступает в университет и обнаруживает, что романтизм умер. Он учится шесть лет в Принстоне или Йеле, узнает о додекафонии, тотальном сериализме, алеаторике и прочем. Едет в Дармштадт, где пробует самые новые продукты европейского авангарда. “Порой он сочиняет пьесу, – пишет Фелдман. – Ее иногда исполняют. Всегда есть шанс, что ее сыграют в концертах Гюнтера Шуллера. Его пьесы хорошо сделаны. Он не лишен таланта. Отзывы неплохи. Несколько наград – Гугенхайм, премия Института искусств и литературы, Фулбрайт – это и есть официальная музыкальная жизнь в Америке”.

По существу, Фелдман представлял себе жизнь академического композитора каторгой. Он сам в зрелом возрасте преподавал в Государственном университете Нью-Йорка в Буффало, и его позицию можно было бы назвать лицемерной. Но он настаивал на том, что сочинению музыки нельзя научить, и его занятия были бесцельным блужданием – одним из эксцентричных

заданий был, например, анализ Пятой симфонии Сибелиуса.

В конце 1960-х – начале 1970-х додекафонные композиторы достигли пика своего влияния. По некоторым отзывам, они, по сути, захватили власть на университетских музыкальных кафедрах по всей стране. Милтон Бэббитт, которого часто называли вдохновителем этого заговора, позже заявлял, что сообщения о его всемогуществе были преувеличены. “Хотел бы я знать, – писал Бэббитт, – над кем или над чем я имел власть, так как я вряд ли мог получить ее благодаря тем местам, где меня исполняли, публикациям, или записям, или моей неспособности заслужить хотя бы стипендию Гугенхайма”.

Независимо от того, кто правил бал, молодые композиторы с тональными устремлениями не были счастливы в университетской среде, на что намекают цветистые свидетельства композиторов и музыкантов в книге Майкла Бройлса “Диссиденты и другие традиции американской музыки”. Джордж Рочберг сказал: “[Додекафонные композиторы] основали ортодоксальную культурную церковь с ее иерархией, гимнами, верованиями и анафемами”. А вот слова Майкла Бекермана: “Попытки писать тональную музыку в таком месте, как Колумбийский университет в 1960-е или 1970-е можно сравнить с диссидентством в Праге в тот же период и с такими же профессиональными последствиями”. Уильям Мейер использовал более обыденную школьную метафору: “Сочинение тональной музыки в 1960–70-е означало очень унылое существование. От такого человека шарахались, как от подростка, который не успел потерять девственность”.

К концу 1960-х молодежь начала восставать против того, что Бэббитт назвал “сложной, продвинутой и “проблемной” деятельностью”. Рочберг, сделавший имя усердно аргументированными абстрактными композициями, обратился к гармоническому языку позднего Бетховена в своем “Третьем струнном квартете”. Дэвид Дель Тредичи, еще один додекафонный талант, дал волю романтическому внутреннему “я” в серии произведений, вдохновленных “Алисой в Стране Чудес” Льюиса Кэрролла, поздние части которых напоминают оркестровкой “Домашнюю симфонию” Штрауса. Другие возвращались к тональности кружным путем коллажа. Лукас Фосс в своих “Барочных вариациях” 1967 года переиначил Генделя, Скарлатти и Баха; Джордж Крам насытил свои пышно тембрально напористые произведения цитатами из произведений Баха, Шуберта, Малера и Равеля, не говоря уж об американских звуках банджо и гитары. Самым смелым из неотональных композиторов был преданный студент Мийо Уильям Болком, чья длинная

оратория “Песни невинности и опыта” (1956–1981) по Уильяму Блейку включала все – от гимнов шейкеров до регги.

Новые американские романтики нашли взаимопонимание с уцелевшими членами старого поколения популистов, которые получали удовольствие от незнакомого ощущения *au courant*. Дикий эклектизм Болкома напоминал Бернстайна в “Кандиде” и “Мессе”, в то время как его поклонение французской лирической традиции совпадало со взглядами Неда Рорема, который уже давно писал простую, задумчивую музыку, оставаясь бескомпромиссно преданным своим главным принципам.

Для погруженных в эксперименты композиторов вроде Кауэлла и Кейджа ссора между неоромантиками и несгибаемыми додекафонистами не имела никакого значения. С их точки зрения, это была дискуссия о том, какое из течений европейского наследия – поздний романтизм или высокий модерн – одержит верх. Такой анализ предлагает композитор Кайл Ганн в хлестких комментариях к музыке второй половины XX века. Ганн помещает “модернистов” и “поздних романтиков” в категорию *uptown*, получившую название от Аппер-Вест-сайда Нью-Йорка – места, где находятся Линкольн-центр, Джульярдская школа, “Карнеги-Холл”, Колумбийский университет и другие богатые учреждения. Композиторы *downtown* – это те, кто, выражаясь словами Гарри Парча, ищут “путь наружу” – антиевропейский, антисимфонический, антиоперный. Это потомки вольнолюбцев, которые уже давно пошли по своему пути на Западном побережье. В Нью-Йорке такие композиторы обычно собирались на чердаках, в художественных галереях и рок-клубах ниже 14-й улицы.

“Даунтаун” как музыкальная концепция относится к тому первопроходческому периоду, когда Эдгар Варез поселился в Гринвич-Виллидж и бродил по нижней части Манхэттена в поисках музыкальных шумов. Но по-настоящему эта идея сформировалась после Второй мировой войны, когда в одном из многоквартирных домов у Ист-Ривер Кейдж и Фелдман выпустили на свободу силу случайности. В конце 1950-х молодые сторонники Кейджа стекались в Нью-Йорк со всей страны. Один из них, Джеймс Тенни из Сильвер-Сити в Нью-Мексико, переехал в 1961 году в Нью-Йорк и отдал дань городу, написав новаторскую компьютерную пьесу *Analog* #1 – океанскую волну звука, на которую его вдохновил шум транспорта в Голландском туннеле. Когда Кейдж давал уроки экспериментальной композиции в Новой школе, его лекции конспектировали музыканты вроде Джексона Мак Лоу, Эла Хансена, Джорджа Брехта и Дика Хиггинса – концептуалисты, впоследствии основавшие неодадаистское движение “Флуксус”. Во имя

“Флуксуса” разбивали скрипки (*One for Violin Solo*, Нама Джун Пайка, 1962), разбирали фортепиано (*Piano Activities* Филипа Корнера, 1962) и пикетировали концерты Штокхаузена (в 1964 году Генри Флинт использовал лозунг “ШТОКХАУЗЕН, ПАТРИЦИАНСКИЙ ТЕОРЕТИК ПРЕВОСХОДСТВА БЕЛЫХ, УБИРАЙСЯ В АД!”).

Дух даунтауна пересек просторы Среднего Запада, затронув университетские города Оберлин, Энн-Арбор, Урбана-Шампейн и Айова-Сити. Ганн называет местных экспериментаторов “авангардом I-80” в честь автомагистрали, которая пересекает верхнюю часть Среднего Запада. Главным местом сбора был фестиваль *ONCE* в Энн-Арбор, который проходил там с 1961 по 1965 год. По словам соучредителя *ONCE* Гордона Муммы, композиторы “взяли дело в свои руки”, создав центр новой музыки, который не полагался ни на какое отдельное учреждение. Музыку играли всякую, от сложной до странной: так, главный соратник Муммы Роберт Эшли выгодно использовал ревущий фидбэк в своей пьесе для голоса и магнитофонной пленки “Человек-волк”. Технологии здесь использовались изобретательно: *ONCE* одними из первых организовали психоделические шоу со световыми эффектами.

Композиторы “I-80” позже объединили усилия с бостонским неоклассицистом Элвином Люсье, который под влиянием Кейджа начал действовать необдуманно, преподавая в относительно скромном университете в Брэндайс. В *Music for Solo Performer* (1965) Люсье сделал самого себя своего рода предметом испытаний, подсоединив к себе электроды и транслируя альфа-волны собственного мозга через громкоговорители, расставленные в помещении, при этом низкочастотные тона заставляли вибрировать ударные инструменты. Для *I am sitting in a room* (1969) Люсье записал самого себя, читающего следующий текст: “Я сижу в комнате, отличающейся от вашей. Я записываю звуки своего голоса и буду проигрывать их многократно в этой комнате для того, чтобы резонансные частоты комнаты усилились и разборчивость моей речи, за исключением, быть может, ритма, была разрушена”. Пьеса попросту разыгрывает этот процесс. Люсье довольно сильно заикался, и одним из результатов процесса перезаписи было удаление речевого дефекта, чтобы остались только бессловесные тона. Идея Парча о материальной музыке, музыке, которая берет начало в голосе и теле, по-прежнему сохраняла силу.

На Западном побережье эстетика даунтауна жила на берегах залива Сан-Франциско, где несколькими десятилетиями раньше Кауэлл начал свои эксперименты. Центр магнитофонной музыки

Сан-Франциско заработал в 1961 году под эгидой Консерватории Сан-Франциско, но был изгнан оттуда после концерта, на котором, согласно Ганну, “танцоры обходили публику, опрыскивая ее духами, демонстрировалась документальная пленка, на которой женщина рассказывала священнику о своем ребенке, рожденном вне брака”. В 1966-м Центр нашел новый дом в Миллс-колледже. Его основными деятелями были Полин Оливерос – композитор-аккордеонист из Техаса, смешивавшая суровые звуковые ландшафты с грубыми человеческими голосами, и Мортон Суботник – уроженец Лос-Анджелеса, чьи полностью электронные работы заставляли произведения, написанные в прошлом десятилетии, звучать более старомодно. Синтезаторная рапсодия Суботника *Silver Apples of the Moon* 1967 года стала неожиданным бестселлером компании *Nonesuch*, чередования абстрактных и пульсирующих вихрей синтезированного звука заворожили учеников колледжа поколения *The Beatles*. Но, пожалуй, самым значительным событием, произошедшим в Центре, стал концерт, случившийся в 1964 году: премьера *In C* Терри Райли.

Минимализм Западного побережья

Настоящий минимализм начинается с Ла Монта Янга, мастера органного пункта. Он родился в 1935 году на крошечной молочной ферме в Айдахо и провел детство, слушая секретную музыку открытых просторов – микротональные аккорды линий электропередач, резкие тона сеялок и станков, жалобы дальних поездов, стрекочущее пение кузнечиков, звук ветра, пролетающего над озером Юта и свистящего сквозь щели бревенчатого родительского дома. В 1940-м он с семьей переехал в Лос-Анджелес. Как он говорил позже, он влюбился в калифорнийское “ощущение пространства, ощущение времени, ощущение фантазии, ощущение, что вещи могут занять много времени, что время будет всегда”.

Янгу потребовалось действительно много времени, чтобы привнести этот простор в свою музыку. В начале он был последователем бибопа и додекафонии, которые, как любил говорить Гюнтер Шуллер, часто звучали одинаково. Учителем Янга в Городском колледже Лос-Анджелеса был Леонард Штайн, личный ассистент Шенберга. Позднее, в университетах Лос-Анджелеса и Беркли, Янг присоединился к интернациональному культу Веберна. Но он интерпретировал додекафонные пьесы Веберна свежим, неожиданным образом. Он заметил, например, что любая нота в ряде Веберна возвращалась в одном и том же

регистре (высоком, низком или среднем) и что эти повторяющиеся ноты создавали спрятанные линии в музыке. Он сделал своей целью вынести эти последовательности на поверхность. Как Фелдман, он замедлил скорость развития событий в додекафонной вселенной, только в его случае каждая нота в серии стала расширенным тоном, или “длинным тоном”, как он это называл. Сериальная композиция стала похожа на тайчи, бой замедленного действия.

Янг написал первую “длиннотоновую” работу For Brass (“для медных”) в июне 1957-го. Следующим летом, в Беркли, он создал Трио для струнных, стремительное, как континентальный дрейф. Его исполнение в 1989 году хронометрировал Эдвард Стрикленд. Альт берет до-диез, и через 51 секунду к нему присоединяется скрипка, играющая ми-бемоль. Звучание целотонового интервала длится больше минуты до того, как к ним присоединяется виолончель с нотой ре. Три звука сталкиваются друг с другом, продолжая звучать в течение одной минуты 42 секунд, затем так же медленно умолкают один за другим.

Эффект можно сравнить с состоянием сна наяву, с которым ассоциируется поздняя музыка Фелдмана. События развиваются так медленно, что невозможно определить логику сериального развития и даже опознать сами тона. Постепенно слушатель привыкает к биению сталкивающихся частот. И как откровений ждет чистые кварты и квинты. “Трио” заканчивается светящейся квинтой до-соль у виолончели, бесконечно гаснущей в динамике *ppppp* и указывающей путь к минималистской тональности.

После того как Янг представил Трио недоверчивым коллегам по Беркли, двое из них – Терри Дженнингс и Деннис Джонсон – подхватили длиннотоновую концепцию. В 1959 году Янг отправился в Дармштадт на композиторский семинар Штокхаузена, где познакомился со многими единомышленниками, в частности с Джоном Кейджем. Под влиянием Кейджа Янг взял курс на концептуализм: его работы теперь включали в себя таскание мебели по полу, бросание мусорных баков в лестничные пролеты, выпускание бабочек в игровое пространство и костры на сцене. Вот три партитуры целиком и полностью:

> *Композиция* 1960 # 10*: Нарисуйте прямую линию и следуйте за ней.*

> *Композиция* 1960 # 15*: Эта пьеса – маленькие водовороты посреди океана.*

Фортепианная пьеса для Дэвида Тюдора # 3: Большинство из них были очень старыми кузнечиками.

Музыкальный факультет Беркли выделил Янгу стипендию для путешествий – согласно легенде, чтобы от него избавиться. Центр Нью-Йорка принял его радушно. Вместе с автором электронной музыки Ричардом Максфилдом Янг курировал серию концертов японской эмигрантки, художницы Йоко Оно, которая в то время была замужем за авангардным композитором Тоси Ичиянаги и жила на одном из чердаков в центре города.

Всего за несколько лет Янг превратился из ученика Веберна в своего рода музыкального шамана. Некоторое время он экспериментировал с наркотиками, в особенности с мескалином, один из знакомых Энди Уорхола описывал его впоследствии как “лучшего наркотического клиента Нью-Йорка”. Но Янг утверждал, что он бы пошел по тому же пути, даже если бы не связался с галлюциногенами. Не менее важным было его изучение индийской музыки, где инструменты играют на фоне басового звука тамбуры. (Гуру для Янга в поздние годы стал классический певец из Северной Индии Пандит Пран Нат.) Органный пункт сыграл главную роль в “Композии № 7”, которая начинается там, где закончилось Трио для струнных, – с трезвучия без терции. Партитура состоит из нот си и фа-диез, под которыми стоит указание “Держать долгое время”.

В начале 1960-х Янг отказался от нотированных композиций в пользу длинных ритуальных импровизаций, которые он назвал Театром вечной музыки. Первое исполнение вечной музыки состоялось в 1963 году на ферме в Нью-Джерси и в честь детского увлечения Янга звуками силовых установок получило название “Второй сон понижающего трансформатора линии высокого напряжения”. Потом появилась тетралогия “Четыре сна о Китае”, каждая из частей которой основывалась на разнообразных аранжировках тонов до, фа бекар, фа-диез и соль. Исполнителями были Янг, игравший на саксофоне-сопранино, подруга Янга Мариан Зазила (голос), музыкант и поэт Энгус Маклиз, выбивавший африканские ритмы на бонго, и композитор и скрипач Тони Конрад, изучавший музыку Гарри Парча, Лу Харрисона и Бена Джонстона и ставший принципиальной фигурой в звуковой эволюции. Позже, в 1963 году, группа приняла к себе молодого валлийского композитора Джона Кейла, который натянул на альт струны электрической гитары и издавал с помощью этого инструмента органный пункт ни с чем не сравнимой громкости. Ничего подобного нельзя было услышать в нотированной музыке, потому что попросту невозможно было

записать такое нотами. Ничего подобного не было и в джазе, хотя фри-джаз Сан Ра и Альберта Эйлера подобрался достаточно близко. Янг достиг физического предела, и он все еще там, возглавляя, словно гуру, музыкальные ритуалы, которые проходят на его чердаке на Черч-стрит.

За всю жизнь Янг не написал ничего похожего на обычную тональную музыку. По какой-то причине он без симпатии относился к пятому звуку обертонового ряда и, соответственно, избегал больших терций, без которых невозможны трезвучия. Включение трезвучий в "длиннотоновые" процессы стало принципиальным вкладом Терри Райли в минималистскую музыкальную метаморфозу.

Покладистый человек и сельский хиппи, Райли вырос в предгорьях Сьерра-Невады. Он познакомился с Янгом в 1958 году во время учебы в Беркли. "Ла Монт, – говорит Райли, – познакомил меня с идеей о том, что не нужно рваться вперед, чтобы заинтересовать". Янг также познакомил Райли с практикой постсериалистских экспериментов с марихуаной и мескалином. Увлекшись шаманством Янга, Райли написал собственное длиннотоновое "Трио для струнных". В нем альт тянет ноты ля и до-диез – ту самую большую терцию, которой Янг старательно избегал.

Во время работы в Центре электронный музыки в Сан-Франциско вместе с Суботником и Оливерос Райли натягивал петли из магнитофонных лент между бобинами одного или нескольких магнитофонов, совершенствуя технику, использованную Штокхаузеном в "Контактах". Первая работа Райли в технике закольцованной магнитофонной пленки называлась *Mescalin Mix*. В 1962 году он уехал во Францию, где зарабатывал на жизнь игрой на рояле на базах Стратегического авиационного командования, а в свободное время продолжал возиться с пленкой. Однажды на студии французского радио он сказал инженеру: "Я хочу такую длинную, повторяющуюся петлю". Инженер – "совершенно обычный парень в белом халате", как вспоминал Райли – просунул кусочек пленки в две машины и поставил одну на запись, а другую на воспроизведение. Когда в эту расширенную петлю подавали звук, она копировала саму себя, создавая слоеное пятно ритмов и текстур. Райли назвал этот эффект "техника накопления временной задержки" и решил смешать его с живым звуком. Он связался с джазовым трубачом Четом Бейкером, только что отсидевшим тюремный срок за хранение героина. Райли, Бейкер и другие импровизировали аккомпанемент к пьесе Кена Дьюи *The Gift*. Мелодия, на которую они импровизировали, естественно, была *So What* Майлза Дэвиса.

Вернувшись в Америку в феврале 1964-го, Райли посетил Театр вечной музыки в Нью-Йорке и сравнил его с “солнцем, восходящем над Гангом”. Затем он принялся за работу над инструментальной пьесой, в которой соединились бы статичные органные пункты и петли, которая бы двигалась одновременно и быстро, и медленно. Партитура представляет собой схему из 53 “модулей”, или коротких подвижных фигур. Каждый музыкант в группе получает инструкцию переходить от одного модуля к другому с его собственной скоростью, согласуя музыку в соответствии со своими желаниями на данный момент и с возможностями инструмента. Модули произведены из семи нот до-мажорной тональности с некоторым количеством фа-диезов и си бемолей для ровного счета. Независимо от того, какой выбор сделан в каждом конкретном исполнении, гармония стремится к ми минору в середине и к соль мажору (доминанте к до) в конце, в то время как си бемоли в финале добавляют немного блюза. Конструкция держится на двух высоких до фортепиано, звучащих от начала до конца. Отсюда название *In C*.

Премьера состоялась 4 ноября 1964 года. Альфред Франкенштейн, критик широких взглядов из *San Francisco Chronicle*, написал отзыв, который до сих пор является лучшим описанием пьесы: “Кульминации большой звучности и высокой сложности появляются и растворяются в бесконечности. Временами кажется, что всю свою жизнь ты ничего не делал и только слушал эту музыку, и как будто так есть и так будет всегда”.

В ту ночь на электрическом пианино играл 28-летний Стивен Райх. Он переехал в Северную Калифорнию в 1961 году и познакомился с Райли в 1964-м. Ввести звенящие до и таким образом организовать пьесу вокруг четкого, не меняющегося ритма было идеей Райха. Эстетическое напряжение в центре *In C* – между стремлением Райли к освобождению и любовью Райха к порядку – предсказывает расходящиеся пути двух композиторов в последующие годы. Райли погрузился в культуру хиппи, привлекая толпы поклонников в ярких футболках ночными импровизациями на саксофоне и органе с электронным усилением. Аннотации к его альбому 1969 года *A Rainbow in Curved Air* предвкушают, к сожалению, все еще не реализовавшийся момент, когда “Пентагон поставят вверх ногами и раскрасят фиолетовым, желтым и зеленым… Концепция работы забыта”. Райх, напротив, отбросил психоделические атрибуты и сделал минимализм частью скорострельного урбанистического дискурса. Бесконечное шоссе вело обратно в Нью-Йорк.

Нью-йоркский минимализм

Можно доехать на метро до нижней части Манхэттена, выйти на улицу, откуда виден Бруклинский мост, пройти пару минут, нажать на кнопку звонка с табличкой “Райх” и услышать звонкий голос: “Поднимайтесь”. Композитор не выглядит музыкальным революционером. В черной рубашке и неизменно в бейсбольной кепке он похож на независимого кинорежиссера, профессора культурологии или другого одинокого интеллектуала. Когда он начинает говорить, чувствуешь особенную живость его ума. Он умеет не только говорить, но и слушать, хотя говорит с молниеносной скоростью. Он быстро реагирует на малейшие звуки вокруг – мягкое жужжание мобильного телефона, сирену на улице, свисток чайника. В каждом звуке есть информация. Работа 1995 года *City Life* передает то, как Райх слышит окружающий мир: скрытые мелодии случайно услышанных разговоров и ритмы коперов соединены в плавно текущей композиции из пяти частей, цифровой симфонии улицы.

Райх родился через год после Янга и Райли, в 1936-м. Его родители, восточноевропейского и немецко-еврейского происхождения, расстались, когда он был еще ребенком, и большую часть детства он провел в поездах между Нью-Йорком и Лос-Анджелесом, куда переехала его мать, чтобы сделать карьеру певицы и поэта-песенника. Позднее он вспоминал, что перестук колес на рельсах помог сформировать его чувство ритма. И меланхолично добавлял: “Если бы я в то время был в Европе, я, будучи евреем, вынужден был бы путешествовать в совсем других поездах”. В одной из его лучших работ *Different Trains* он смешивает голоса носильщиков пульмановских вагонов и тех, кто пережил холокост, с нервно скорбным аккомпанементом струнного квартета, соединяя американскую идиллию и европейский кошмар.

Как и многие другие подростки 1950-х, Райх вырос, слушая музыкальные записи. Пятый бранденбургский концерт Баха, “Весна священная” Стравинского и записи бибопа, включая Чарли Паркера, Майлза Дэвиса и Кенни Кларка, без остановки звучали на его проигрывателе. В колледже Райх изучал флософию, потом в Джульярде – теорию композиции. Одним из его соучеников был Филип Гласс. Чувствуя зов свободы Западного побережья, он переехал в Сан-Франциско и поступил в Миллс-колледж. И хотя Дариус Мийо был тогда самой влиятельной персоной среди преподавателей Миллса, наиболее привлекательным для нервного молодого композитора вроде Райха был Лучано Берио, который работал профессором по обмену в начале 1960-х.

Впечатленный интеллектуальной мощью додекафонного метода Райх под руководством Берио проводил время за анализом партитур Веберна. И в то же время тональные гармонии продолжали появляться в его произведениях, что заставило чуждого догматизма Берио сказать: “Если вы хотите писать тональную музыку, почему вы не пишете тональную музыку?”

По ночам Райх шлялся по джаз-клубам и бывал на выступлениях Джона Колтрейна минимум пятьдесят раз. Он также до дыр заслушал пластинку на 78 оборотов в минуту с африканской полиритмической музыкой, которая стала образцом для его принципа многочисленных соединяющихся паттернов. Его манила озорная культура Сан-Франциско: начиная с 1963 года Райх стал постоянным композитором безумных представлений Труппы мимов Сан-Франциско, самым известных из которых была сатира на расовые стереотипы под названием “Шоу менестрелей”. С двумя другими студентами Берио, Филом Лешем и Томом Константеном, Райх создал импровизационную группу неопределенной классификации. Он и Леш также представляли *Event III / Coffee Break*, соединивший живую и записанную музыку, уличный театр Труппы мимов и световое шоу (дух *ONCE* добрался до запада). Получив ученую степень в Миллс, Райх удалился из академической жизни и никогда не жалел об этом. Вместо того чтобы пытаться получить стипендию Гуггенхайма или место старшего преподавателя, он водил такси и работал на почте.

Осенью 1964 года, когда Движение за свободу слова набирало силу в Беркли, Райх экспериментировал с закольцованными пленками. На Юнион-сквер в Сан-Франциско он записал проповедника пятидесятнической церкви по имени брат Уолтер, который читал проповедь о Ное и потопе. На пленке были записаны слова: “[Бог] предупредил людей. Он сказал: “Через некоторое время будет дождь, через некоторое время, и будет идти 40 дней и 40 ночей”. И люди не поверили ему и начали смеяться над ним, и начали высмеивать его, и начали говорить: “*Дождя не будет!*”

В то время Райх переживал тяжелый развод и вместе с остальной страной чувствовал себя духовно истощенным Карибским кризисом 1962 года и убийством Кеннеди в 1963-м. Тоскливое пророчество брата Уолтера “Будет дождь” отчетливо выражало его чувство страха и паники.

Однажды, в январе 1965-го, Райх сидел напротив двух магнитофонных дек, на которых было записано “Будет дождь.” Он хотел быстро перескочить с “будет” на одной машине на другую со словом “дождь”. Но он неправильно зарядил пленку, поэтому, когда он нажал на кнопку воспроизведения, обе записи заиграли

в унисон: “Будет дождь! Будет дождь! Будет дождь!” Он уже собирался выключить их, как вдруг заметил любопытное явление. Одна пленка крутилась чуть быстрее, чем другая, поэтому вскоре унисон превратился в последовательный рисунок: “Будет-ет дождь-дь! Будет-дет дождь-ждь! Будет-удет дождь-ождь! Будет дождь-дождь!” Слушая в стереонаушниках, один из которых был подключен к правой, а другой к левой машинам, Райх физически отреагировал на этот звук. “Это акустический факт: если ты слышишь один звук на долю секунды позже другого, то он кажется направленным, – сказал он позднее. – Ощущение в том случае было такое, как будто звук выходил из моего левого уха и спускался по левому плечу и левой ноге на пол”.

Удивительным моментом в магнитофонной пьесе *It’s Gonna Rain* является не сложность ритмического рисунка, но практически оперная мощь самого голоса. Райх не сделал голос брата Уолтера кусочком коллажа, вместо этого он усилил эмоцию, присущую голосу, до практически невыносимой степени. В 1964 году тот чернокожий проповедник-аутсайдер, возможно, заставлял прохожих морщиться и ускорять шаг. Теперь его предупреждение будет звучать вечно или по крайней мере столько, сколько просуществует запись.

К лету 1965 года психоделия была в самом расцвете. Сюрреалистические провокации Труппы мимов уступили место массовому употреблению ЛСД, радикальным демонстрациям, вечеринкам, которые устраивали “Ангелы ада”. Билл Грэм, менеджер Труппы мимов, увидел коммерческие возможности новых групп вроде *Jefferson Airplane, The Warlocks* и *The Mothers of Invention*. В том же году он открыл “Филмор”, ставший эпицентром событий. Фил Леш, чье сознание навсегда изменила ночь, проведенная за прослушиванием на полной громкости Шестой симфонии Малера под ЛСД, оставил сочинение музыки ради игры на бас-гитаре в *The Warlocks*, которые позже стали *Grateful Dead*.

Райха происходящее смущало. Обходя вопрос о наркотиках, он сказал писателю Кейту Портеру: “В группе людей, с которыми я, казалось, нашел общий язык, я больше не чувствовал прочной психической основы”. В сентябре 1965-го он вернулся в Нью-Йорк, прихватив с собой возвышенную случайность *It’s Gonna Rain*.

Большую часть 1966 года Райх размышлял о механике постепенных процессов. В каком-то смысле единственное, что он сделал сам, – это отметил технологический сбой: по сути, машины сами написали *It’s Gonna Rain*, а ему всего лишь достало ума не останавливать их. Многие радикальные американские произведения 1960–70-х были созданы таким же образом –

композитор просто создавал музыкальную ситуацию и наблюдал за результатом. Все началось с Кейджа, мастера скоординированных случайностей. Английский композитор Майкл Найман в своей книге “Экспериментальная музыка” назвал минимализм подвидом “музыки процесса”, отнеся ее к той же категории, что и случайные процессы Кейджа, “человеческие процессы” Фредерика Ржевского (музыканты играют партии каждый со своей скоростью) и электронные процессы Люсье и Эшли. Но минимализм с самого начала был процессом иного рода. Композиторы немедленно воспользовались всеми возможностями – соблазнами, как сказал бы настоящий последователь Кейджа, – вмешаться в процесс, подогнать его к более индивидуальному способу самовыражения.

В следующей пьесе *Come Out* Райх использовал еще один рассерженный голос – афроамериканца Дэниела Хэмма, одного из шести мальчиков, которые были избиты в гарлемском полицейском участке в 1964 году. “Я должен был, типа, вскрыть свой синяк и выпустить немного крови, чтобы показать им”, – говорил Хэмм на пленке.

Райх выделил фразу *Come Out to Show Them* (“Выпустить, чтобы показать им”). Разделенные сперва на четыре канала, затем на восемь, кольца опять разошлись в фазовом сдвиге. Через какое-то время слова стали неразборчивыми, хотя присущие им тона – ми-бемоль, до и ре – остались. Фактически ты слушаешь электронный канон для восьми бурлящих голосов в тональности до минор. Позднее Райх улучшил технику генерирования тона из говорящих голосов в *Different Trains*, а также в “видеооперах” *The Cave* и *Three Tales*, созданных совместно с Берил Корот.

У Райха появилась еще одна плодотворная идея: он решил использовать эффект фазового сдвига в инструментальной музыке. Одну из первых попыток он сделал в партитуре к короткометражному фильму Роберта Нельсона *Oh Dem Watermelons* – части представления Труппы мимов “Шоу менестрелей” 1965 года; эта работа, к слову, иронично использует мелодию Стивена Фостер *Massa’s in de Cold Ground*, которая часто встречается в музыке Чарльза Айвза. Куда более убедительной была *Piano Phase* (1966–1967) – 20-минутное произведение, сгенерированное из разнообразных преобразований ля-мажорного лада в двух фортепианных партиях. Богатый событиями нарратив наполнен модуляциями, переходами и кульминациями. В первой части звучат только ноты ми, фа-диез, си, до-диез и ре, которые в быстром рисунке намекают на си минор. На полпути добавляется нота ля, подталкивающая гармонию к ля мажору. Точно так же, как и в *It’s*

Gonna Rain и *Come Out*, спокойный процесс украдкой становится эмоциональным: появление звука ля всякий раз просветляет, возбуждает и радует сознание.

В 1968 году Райх изложил свои эстетические принципы в лаконичном эссе под названием “Музыка как постепенный процесс”. “Мне интересен заметный процесс, – написал он. – Я хочу быть способным услышать процесс в звучащей музыке”.

Эта философия сильно отличается от идей, присущих тотальному сериализму Булеза и закономерной случайности Кейджа, где процесс происходит за кулисами, словно шпионская сеть задействует подставные орагнизации. Музыка Райха появляется в пространстве открыто. В ней узнаваемы многочисленные следы мира ее создателя: модальный джаз, психоделический транс, лирическая ярость афроамериканских протестов, сексуально-упругий шаг рок-н-ролла. Но нет ни претензий на аутентичность, ни жажды “реального”. Посредником между звуками из разных источников, укрощенными повторением, трансформированными личной интонацией автора, становится технология. Райх однажды остроумно заметил: “Вся музыка оказывается этнической”. Композитор превращается в антенну, получающую сигналы, в спутник, собирающий послания со всего земного шара.

В 1968 и 1969 годах культура повернулась в сторону безумия и хаоса. Насилие заполнило ленты новостей – убийства Роберта Кеннеди и Мартина Лютера Кинга, резня в Май Лай, студенческие беспорядки и бунты в гетто. Бывший любовник Гарри Парча Рамон Новарро был до смерти замучен преступником, занимавшимся проституцией, который хотел найти деньги, спрятанные в его доме. Ричард Максфилд, чье произведение для магнитофонной пленки 1960 года *Amazing Grace* предвосхитило петли минимализма, выбросился в окно в Сан-Франциско, лишившись рассудка из-за наркотиков. В августе 1969 года Чарльз Мэнсон отправил своих последователей совершить жестокое убийство в каньонах Лос-Анджелеса, выбрав “Белый альбом” *The Beatles* в качестве источника вдохновения.

В том же месяце Райх задумал *Four Organs* – по-своему жестокое, апокалиптическое произведение. Когда звук электрических органов усиливается до предела, они превращаются в сокрушительную силу. Тем не менее кажется, что музыкальный, если не социальный, центр все еще способен устоять. В основе – группа из шести нот, которые звучат как большой доминант-аккорд к тональному центру ля. В постоянной пульсации в размере 11/8 длительности постепенно увеличиваются. Разнонаправленные гармонические

транформации приходят к ми и ля. Как Райх сказал Эдварду Стрикленду, окончание пьесы содержится в ее первом аккорде, поэтому суть не в путешествии из одного места в другое, а в обнаружении пункта прибытия в пункте отправления.

В последние годы XX века минимализм стал популярен среди широкой аудитории, повлияв на американскую музыку. Но в ранние годы он вызывал большой дискомфорт. Когда *Four Organs* исполнялись в “Карнеги-холле” в 1973 году на концерте Бостонского симфонического оркестра под управлением Майкла Тилсона Томаса, пожилая женщина вышла вперед и несколько раз ударила туфлей по краю сцены, требуя остановить исполнение. Кто-то еще закричал: “Хорошо, я раскаиваюсь!”

С того момента, как началась революция Шенберга, публика умоляла современных композиторов вернуться к старым добрым мажорным и минорным аккордам. Но теперь минималисты давали ей больше тональности, чем она могла выдержать. Райху – скрупулезному человеку, не склонному к провокациям, – выпала честь устроить последний скандальный концерт века.

После изобретения нового вида музыки Райху нужно было найти новое племя исполнителей, чтобы ее играть, новый тип пространства, чтобы представлять ее, и, не в последнюю очередь, новую аудиторию, готовую ее слушать. Он решил создать собственный ансамбль, который впоследствии назвал *Steve Reich and Musicians*, и начал играть в любых местах, куда его пускали, – в художественных галереях, на складах, в рок-клубах, даже на дискотеках. Группа вела себя больше как джазовый ансамбль, чем как чистокровный классический оркестр. Как и его герой Колтрейн, Райх мог арендовать помещение, выступить, упаковать вещи и уйти в ночь.

Художественная сцена нью-йоркского центра приняла эту новую музыку с самого начала, так же как некоторое время назад она приняла музыку Кейджа и Фелдмана. В марте 1967 года Райх представил серию концертов в кооперативе Полы Купер в Парк-плейс на Западном Бродвее, а в 1969-м принимал участие в шоу под названием “Антииллюзия” в музее Уитни. Практики так называемого минималистского искусства – в особенности концептуальный художник Сол Ле Витт и скульпторы Ричард Серра и Дональд Джадд – инстинктивно отреагировали на то, чем занимался Райх. Очевидное родство геометрических групп музыкальных модулей Райха, геометрических групп белых кубов у Ле Витта и геометрических групп пластин и прутов у Серры принесло термин “минимализм” в музыку.

Как в случае с большинством таких сравнений музыки с другими видами искусства, связь частично обусловлена

интеллектуальным удобством. Минималистская живопись и скульптура остаются абстрактными видами искусства. Минималистская музыка, возвращающаяся к тональности, отрицала абстракцию и часто приближалась к поп-арту Роберта Раушенберга, Роя Лихтенштейна и Энди Уорхола. Сходство особенно сильно заметно в музыке Филипа Гласса, от которой исходит своего рода неоновый свет Таймс-сквер.

Гласс посетил один из концертов Райха на Парк-плейс и после поговорил со своим бывшим однокашником. Он тоже искал свой "путь *наружу*". Он впитал неоклассическую технику в Джуллиарде, посещал летние лекции Дариюса Мийо в Аспене в 1960-м и учился в Париже у Нади Буланже, которая была еще преподавательницей Копланда.

Европейский авангард не интересовал Гласса. Позже он назвал его "пустыней, в которой властвуют маньяки, отморозки, пытающиеся всех заставить писать эту безумную, жуткую музыку". Вместо этого его привлек обычный набор незападной музыки, в первую очередь индийской.

Поработав с ситаристом Рави Шанкаром над музыкой для фильма-галлюцинации *Chappaqua*, он стал думать о принципах индийской импровизации, о циклических структурах с ритмическими добавлениями-вычитаниями. Его "Струнный квартет" 1966 года– пример манипуляций с радикально редуцированным материалом, вплоть до мотивных фигур, состоящих их двух нот.

Но только когда Гласс познакомился с музыкой Райха, его новый стиль оказался в центре внимания. Его пьеса 1968 года *Two Pages for Steve Reich* очевидно в долгу у *Piano Phase*. Последняя начинается с шести нот в ля мажоре, а работа Гласса основана на быстрых перестановках первых пяти до-мажорных нот. Но Гласс использовал собственную вариационную технику: вместо совпадающих и расходящихся паттернов он использовал принцип постоянных ритмических изменений, добавлений и сокращений в стиле индийской музыки. Количество повторений сегментов фраз росло в арифметической прогрессии – по три, по четыре, по пять, по шесть раз, – прежде чем снова сократиться.

Как Райх, Гласс зарабатывал на жизнь за пределами университетской среды, водил такси и выполнял разовые работы. Вдвоем они создали компанию *Chelsea Light Moving* и зарабатывали деньги, таская мебель вверх и вниз по узким нью-йоркским лестницам в домах без лифтов. Гласс еще подрабатывал водопроводчиком и однажды подключал посудомоечную машину в квартире художественного критика Роберта Хьюза, который не мог понять, почему композитор, лауреат из Сохо возится на полу

его кухни.

После того как к Глассу пришла слава, имидж человека, победившего обстоятельства, помог ему заработать симпатии более широкой публики: он совсем не был снобом. Если у *Steve Reich and Musicians* был отстраненный бибопный вид, то *The Philip Glass Ensemble* обладал экстравертной энергией рок-группы. Он разъезжал по художественным галереям, квартирам в северной части Ист-сайда, городским паркам и ночным клубам (среди прочих, знаменитый *Max's Kansas City*). Благодаря операм и киномузыке Гласс в итоге добился той степени популярности, какой не достигал ни один современный композитор со времен Стравинского.

Но дух дружбы, пронизывающий нью-йоркский минимализм в конце 1960-х, оказался не вечен. Гласс и Райх рассорились из-за того, кто из них что сделал первым, и в конечном итоге перестали разговаривать. Райх обиделся на то, что Гласс сократил название *Two Pages for Steve Reich* до *Two Pages*, как будто отрицая влияние Райха. Гласс, в свою очередь, кажется, возмущался солидной интеллектуальной репутацией Райха: критики склонны были считать Райха серьезным композитором, а его самого – коммерческим художником.

В ранние годы Гласс был строг и суров как никто. Его ансамбль деревянных духовых и электронных органов с почти раздражающей тщательностью концентрировался на механике повторения, сложения и вычитания. Весь 1969 год Гласс добавлял компоненты. В *Music in Fifths* две темы двигаются параллельно друг другу, в *Music in Contrary Motion*, написанной в конце 1969-го, две темы разворачиваются как зеркальные отражения друг друга в тональности ля минор. В *Music in Similar Motion*, написанной в конце 1969-го, четыре голоса вступают вперемешку, а басовая партия через четыре с половиной минуты создает "вау-эффект", питающий эстетику минимализма. В *Music with Changing Parts* 1970 года Гласс и его группа вольготно растягивают музыку на целый час, выводя прозрачные узоры вокруг статичных гармоний.

Следующие несколько лет Гласс собирал монументальный цикл *Music in Twelve Parts*, исполнение которого иногда занимало почти четыре часа. Здесь он суммировал свои разнообразные методики, исследовал новые гармонии и ритмы, а в последних двух частях переключился на музыку с относительно быстрой сменой аккордов. По замечанию критика Тима Пейджа, в последнем отрезке Двенадцатой части кроется шутка: безумный ползучий додекафонный ряд извивается в басах.

Кульминацией раннего этапа Гласса стало театральное представление *Einstein on the Beach*, созданное в 1975–1976 годах в

сотрудничестве с режиссером Робертом Уилсоном. Это опера без сюжета, концептуальная пьеса, скрепленная повторяющимися визуальными мотивами и текстами, не предназначенными для художественного использования. Певцы монотонно произносят цифры, и “до ре ми”, локомотив времен Гражданской войны медленно ползет по сцене, в загадочном эпизоде в зале суда появляется пожилой судья, плохо говорящий по-французски, Эйнштейн пиликает на скрипке, танцор произносит монолог о “преждевременно кондиционированном супермаркете”, перечисляется подборка передач нью-йоркской радиостанции *WABC*, звучат имена трех музыкантов *The Beatles* (кроме Ринго), луч света на двадцать минут направляется вверх и в конце прибывает что-то вроде космического корабля. Можно расслышать эхо прошлых музыкальных стилей, но как будто с огромного расстояния: органные соло лже-Баха, экуменические церковные хоралы, аккомпанемент альбертиевых басов, кружащийся в водовороте, словно потерянные страницы партитур Моцарта. Гласс и Уилсон обнаружили, что минимальные гармонические движения и минимальное сценическое действие могут вместе создать ощущение каньона эмоций за сценой, зону невыразимой утраты.

После четырехвековой истории оперы *Einstein* порождает новый вид театра. Премьера состоялась в Авиньоне летом 1976 года, а в ноябре она была дважды сыграна в “Метрополитен-опера”, специально арендованной для этого случая. Все билеты были проданы, но после у композитора оказалось 90 000 долларов долгов, и на какое-то время он вернулся к вождению такси.

Музыка даунтауна достигла стадии, которую можно было назвать гранд-минимализмом. Широкомасштабные структуры и модуляционные схемы достигали трансцендентности. В конце концов, возможно, Бетховен все-таки не ошибался.

Летом 1970 года Райх отправился в Гану к искусному барабанщику Гидеону Алорвойе, научившему его играть полиритмические структуры, о которых он читал у А. М. Джоунса. Райх вернулся в Америку с намерением писать более развернутые композиции для большого ансамбля, в котором все участники могли бы добавлять действию собственную энергию. Результатом стал *Drumming*, 90-минутный минималистский *tour de force*. Зная, что фазового сдвига будет недостаточно для столь продолжительного сочинения, Райх дополнительно вооружился техникой повторяющихся паттернов с чередованием ритмов и пауз и постепенным их заполнением. Расширив тембровую палитру он добавил к ударным женские голоса и пикколо. Драма

Drumming заключается в передаче расплавленного материала от одной группы к другой: бьющие ритмы бонго уступают место гипнотизирующим звукам маримб и звону глокеншпиля. В последней части все сходятся в зажигательном хоре, хотя финал предельно краток.

В следующей пьесе, *Music for* 18 *Musicians*, Райх добавил к составу струнные, деревянные духовые и фортепиано, чтобы создать стройный минималистский оркестр. Премьера состоялась в ратуше Нью-Йорка 24 апреля 1976 года. Ритмическое обаяние музыки допоняет сравнительно сложная гармоническая драма: стержень пьесы – последовательность из 11 аккордов, каждый из которых цементирует часть-секцию длиной от двух до семи минут. В начале басовые инструменты повторяют ре в нижнем регистре, создавая ощущение, что это и есть гармонический фундамент пьесы. Но в части V (это центральный момент структуры) бас-кларнеты и виолончель опускаются с ре на до-диез – критическая перемена в физическом музыкальном пространстве. Гармония ныряет к фа-диез или до-диез минору, и начинается яростное движение шестинотных фигур. Похожая смена настроения затемняет часть IX, которая кажется почти экспрессионистской в своей пронзительной напряженности. Только в самом конце яркие аккорды, напоминающие ре и ля мажор, разряжают атмосферу. Как в *Rothko Chapel* Фелдмана мнимая звуковая статика побуждает слушателя обратить внимание на кажущиеся неважными детали, так что мельчайшие изменения приобретают мощь сейсмических толчков и что-нибудь столь же простое, как линия басов, спускающаяся на полшага вниз, вызывает озноб.

В 1970-е манхэттенский даунтаун достиг максимальной популярности. Композиторы со всей страны съезжались в город. Лофты были дешевы, альтернативные пространства для выступлений не создавали никаких творческих ограничений, публика выдерживала самые странные представления в состоянии пресыщенного спокойствия. Фил Ниблок работал с невероятно усиленными, медленными электронными глиссандо, которые, резонируя с окружающей акустикой, создавали звуковой ландшафт умопомрачительной силы. Танцовщица, композитор, певица Мередит Монк манипулировала экстремальными возможностями своего голоса, чтобы добиться иллюзии “Ур-фолк-музыки”, ритуального языка чувственных песнопений. Фредерик Ржевский написал “Объединившись, люди никогда не будут побеждены!” – грандиозные 60-минутные вариации на темы чилийской революционной песни в штормовом, полуромантическом, виртуозном стиле.

Джон Рокуэлл вспоминает волшебную ночь, когда Гласс и его группа играли в студии Дональда Джадда в Сохо:

> *Музыка танцевала и пульсировала особенной жизнью, ее моторные ритмы, бормочущие, усиленные фигурации и скорбно задержанные ноты вылетали через огромные темные окна и заполняли унылый промышленный квартал. Она была такая громкая, что танцоры Дуглас Данн и Сара Раднер, прогуливавшиеся по Вустер-Стрит, присели на крыльце и вместе наслаждались концертом издалека. Группа подростков танцевала собственный экстатический танец. А на другой стороне одинокий саксофонист, чей силуэт был виден высоко в окне, импровизировал под безмолвный аккомпанемент, как потускневшая открытка из богемной жизни Гринвич-виллидж 1950-х. Это была хорошая ночь в Нью-Йорке…*

Рок-н-ролльный минимализм

Минимализм – это история, касающаяся не столько звука, сколько цепи связей. Шенберг изобрел додекафонный ряд; Веберн нашел тайный покой в его рисунках; Кейдж и Фелдман отказались от ряда и акцентировали покой; Янг замедлил ряд и сделал его гипнотическим; Райли вытянул длинные тона в сторону тональности; Райх систематизировал процесс и дал ему глубину и резкость; Гласс наделил его моторным импульсом. Цепочка на этом не заканчивается. С конца 1960-х небольшая армия популярных музыкантов, возглавляемая *The Velvet Underground*, начала распространение минималистской идеи в мейнстриме. Как позже сказал Райх, в этой смене ролей была “идеальная справедливость”: в свое время он был ошеломлен Майлзом Дэвисом и Кенни Кларком, теперь поп-персонажи Нью-Йорка и Лондона таращили глаза на него самого.

Накануне своей плавной революции Райх слушал много поп-музыки. И не только современный джаз, но и рок, и ритм-энд-блюз. В интервью он выделил две песни 1960-х, которые использовали минималистский прием замыкания на одном аккорде: *Subterranean Homesick Blues* Боба Дилана и *Shotgun* Джуниора Уолкера. У *It’s Gonna Rain* есть что-то общее с дилановской *A Hard Rain’s A-Gonna Fall*, в которой библейское пророчество и тревога атомной эпохи соединяются в гимн надвигающейся гибели: *And it’s a hard, it’s a hard, it’s a hard, and it’s a hard, it’s a hard rain’s a-gonna fall* (“И сильный, сильный, сильный, и сильный, сильный дождь пойдет”).

В целом *The Velvet Undergound* принял форму музыкальной беседы между Лу Ридом – поэтом, обладающим невероятно декадентским голосом и начавшим писать песни, и Джоном Кейлом – заунывным альтистом Театра вечной музыки Ла Монта Янга. Начало карьеры Кейла представляет собой подробную экскурсию по музыкальному небосклону второй половины XX века: он учился в Голдсмит-колледже в Лондоне у Хамфри Сирла, ученика Веберна, переключился на концептуальное сочинение музыки в духе Кейджа, "Флуксуса" и Ла Монта Янга, приехал в Америку, получив грант в Тэнглвуде, довел до слез мадам Кусевицкую, исполнив произведение, в котором требовалось расколоть стол топором, ездил в Нью-Йорк с Ксенакисом, дебютировал в марафоне *Vexations* Сати, устроенном Кейджем, и в конце концов присоединился к группе Янга. В автобиографии Кейл утверждает, что в его обязанности входило приобретение наркотиков для выступлений Театра вечной музыки. Сделки, по слухам, проводились в музыкально-зашифрованном виде: "шесть тактов сонаты для гобоя" означало "шесть унций опиума".

Рид появился на сцене в 1964 году. В то время он писал кичевые песни для компании под названием *Pickwick Records*. По неизвестным причинам компания наняла трех исполнителей из Театра вечной музыки – Кейла, Тони Конрада и барабанщика-скульптора Уолтера де Марию – чтобы помочь Риду исполнить новый потенциальный хит *Ostrich*. Из этого ничего не вышло, но музыканты Театра сошлись с Ридом, который занимался независимыми экспериментами с новыми ладами и строями. Первая группа Рида и Кейла называлась The Primitives. Чуть позже, вместе со Стерлингом Моррисоном на гитаре и ударником Театра вечной музыки Ангусом Маклайсом на барабанах, они превратились в *The Velvet Underground*.

Поначалу *The Velvets* специализировались на арт-хэппенингах и показах артхаусных фильмов. Затем они начали давать обычные рок-концерты. Маклайс покинул группу, протестуя против любого формата, который будет диктовать ему, когда начинать, а когда заканчивать. Морин Такер – барабанщица с твердой, минималистской техникой – заняла его место. Концерт накануне Нового, 1965 года привлек внимание Энди Уорхола, который пригласил группу поучаствовать в мультимедиашоу *Exploding Plastic Inevitable*. Наконец, в 1967 году был записан альбом, некоторые песни которого исполнила немецкая модель и певица Нико, обладательница голоса, проникнутого обреченностью. *The Velvet Underground and Nico* вначале продавался плохо, но сейчас считается одним из самых смелых рок-альбомов в истории.

Вечную квинту Ла Монта ("Держать долгое время") можно без

труда найти в *The Velvet Underground and Nico*. Она звучит на заднем плане в *All Tomorrow's Parties*, топает под блюзовой *I'm Waiting for the Man*, мелькает в потоке сознания *The Black Angel's Death Song*. Другие песни склоняются к блюзу, рок-н-роллу и формам, заимствованным с *Tin Pan Alley*, но с прямым, лишенным сентиментальности эффектом. Свободный диссонанс периодически насыщает атмосферу, оставляя слушателя с неприятным чувством, что эти порой смутно тоскливые песни выживают по прихоти жестокой власти.

В семиминутном натиске *Heroin* в конце первой стороны пластинки удержанная нота органного пункта представляется обманчиво спокойной. Морин Такер издает мурлыкающий паттерн из ритмов тамтамов и басовых барабанов. Альт Кейла вступает с трезвучием без терции. Тексты Рида демонстрируют жуткий покой наркомана, поглощенного задачей отправить себя в забытье. Позже органный пункт расщепляется в шторм микротональных, электрических звуков в духе Ксенакиса, а Рид в презрительно горько взирает на мир политиков, "издающих безумные звуки", и "мертвые тела, сваленные грудами"[96]. За три месяца до выхода *Sgt. Pepper's* именно группа *The Velvet Undergound* уничтожила разрыв между роком и авангардом.

После *The Velvets* появился Брайан Ино – экспериментатор художественной школы, превратившийся в одну из самых неожиданных поп-звезд современности. Первыми музыкальными увлечениями Ино были Джон Кейдж и Ла Монт Янг. Ино нравилось нервировать публику, выбивая бесконечные, повторяющиеся аккорды *X for Henry Flynt* Янга, которая также была частью репертуара Кейла. Когда ансамбль Филипа Гласса играл *Music with Changing Parts* в Лондоне в 1971 году, очарованный Ино стоял в толпе. Он также был на концерте *Steve Reich and Musicians* в 1974-м. Райх помнит модно выглядевшего англичанина с длинными волосами и губной помадой, который поприветствовал его после представления, хотя в тот момент он понятия не имел о том, кто такой Ино.

Ино стал поп-звездой примерно в 1971 году, когда играл на клавишных и делал звуковые эффекты для арт-рок группы *Roxy Music*, ставшей популярной благодаря песне *Virginia Plain*. Эффект фазового сдвига Райха появляется на *For Your Pleasure*, втором альбоме *Roxy Music*, отмечая еще один момент проникновения минимализма в поп-музыку. Ино ушел из группы и сделал сольную карьеру, стал суперпопулярным продюсером, предпринимателем со своей студией звукозаписи, теоретиком музыки и свободным композитором. Под влиянием минималистов он пропагандировал эмбиент – музыку, которая

течет на грани сознания слушателя, невесомую и чистую.

Цепочка влияний продолжалась. На концерте Гласса в Лондоне в 1971 году рядом с Ино стоял Дэвид Боуи, восходящая рок-звезда. На альбомах середины 1970-х – *Station to Station, Low* и *Heroes* – Боуи отказался от традиционной поп-песенной структуры *A-B-A* ради полуминималистских форм с жесткой атакой и быстрой пульсацией. (В ответ на оммаж Боуи Гласс написал *Low Symphony*.) *The Who*, в свою очередь, передали поклон Терри Райли – они учились на его электронных импровизациях и вставили его имя в название гимна подростковой пустыне *Baba O'Riley*. Закрученные паттерны из Райха и Гласса появились в дискохитах конца 1970-х, а затем распространились на более мрачную, наркотическую среду техно, хауза и рейва. У великой нью-йоркской постпанковской группы *Sonic Youth* выдающаяся минималистская родословная: два ее гитариста, Терстон Мур и Ли Ранальдо, впервые встретились, когда играли в электрогитарном оркестре, организованном композитором даунтауна Гленном Бранкой, верным поклонником Райха и Гласса.

Даже хип-хоп, господствующее направление популярной музыки конца века, не оказался свободным от влияния минималистов. Не имея собственных инструментов, рэперы из американских полуразрушенных гетто создавали звуковые дорожки, крутя пластинки. Таким образом они оказались боковой ветвью длинной родословной, которая восходит к *Imaginary Landscape №* 1 Кейджа и фонографическим концертам Вольпе и Хиндемита в донацистском Берлине. По мере усовершенствования технологии треки становились все более насыщенными: *Welcome to the Terrordome* группы *Public Enemy* – это "Весна священная" черной Америки. Хип-хоп опирается на говорящий голос, но, как показали в свое время Яначек, Парч и Райх, у речи есть своя музыка. В антиматериалистическом гимне Мисси Элиот и Тимбаленда *Wake Up* слышно, как политик или проповедник сердито кричит: "Проснитесь! Проснитесь!"[97] Затем из тонового материала его голоса извлекается ультраминималистская мелодия. Это очень похоже на *Different Trains* Райха. Со времен Вагнера ни одному композитору не удавалось заворожить такую большую часть внешнего мира – неважно, знает об этом внешний мир или нет.

"Повторение – это одна из форм изменения", – сказал однажды Брайан Ино, подытожив идеи минимализма. Повторение заложено в науку о звуках: волновые колебания заставляют их двигаться сквозь пространство. Оно также свойственно нашему восприятию внешнего мира. Так что в каком-то смысле

минимализм – это возвращение к природе. В то же время идею повторения поддерживает наличие технологии. Роберт Финк в культурологическом исследовании движения признает, что минимализм часто подражает стремительной и в то же время оцепенелой повторности потребительской культуры, безостановочной веренице одинаковых рекламных песенок по ТВ. Но он утверждает, что минимализм безмолвно критикует существующий мир. Он находит глубину на поверхности, замедленность в быстром движении. Заимствуя неологизм у музыковеда Кристофера Смолла, Финк пишет: “Репетитивное музыкоделание” редко выражает стремление к аутентичным отношениям, которых не существует, и в этом смысле у него по крайней мере есть достоинство честности, чего традиционно не хватает авангардному “музыкоделанию”. Чаще всего репетитивная музыка дает нам подтверждение, предупреждение, защиту – или даже эстетическое волнение – перед лицом огромного количества повторяющихся отношений, с которыми в позднекапиталистическом потребительском обществе мы должны встречаться снова и снова (и снова, и снова…) Мы заповторяли себя в эту культуру. Возможно, нам удастся выповторить себя из нее”.

Глава 15
Затонувшие соборы

Музыка конца века

Автомагистраль 1, калифорнийская прибрежная дорога, проходящая к северу от Сан-Франциско, завораживает, словно произведение искусства. Пейзаж как будто создан ловким творцом, который наслаждается грандиозными жестами и резкими переходами. Холмистые луга заканчиваются скалами, секвойи возвышаются над узкими полосками пляжей. Крепости скал возлежат на поверхности океана как призраки клиперов. Заблудившаяся корова стоит на обочине, глядя на море. Боковые дороги взбираются на удаленные от моря холмы под странным углом, соблазняя следовать за ними до конца. Один в особенности манящий объезд, Мейер-Грейд-роуд, отходит от автомагистрали 1 неподалеку от города Дженнер. Подъем составляет 18 %, и его крутизна вызывает головокружительные искажения перспективы. Тихий океан поднимается в зеркале заднего вида, как синий холм по ту сторону тайной долины.

Неподалеку отсюда находится *Brushy Ridge* – лесной дом композитора Джона Адамса. Пытаясь описать его произведения, можно сказать, например, что они похожи на Первую автомагистраль. Созданный ловким творцом рай, поток знакомых звуков, аранжированных незнакомыми способами. Безвкусная роскошь голливудских фанфар уступает место напоминающему транс ряду меняющихся ритмов, клубящиеся облака вагнеровских гармоний разгоняет квартет саксофонов. Это американский романтизм настоящего времени, отдающий честь призракам Сибелиуса и Малера, включающийся в минималистский процесс, заимствующий звуки у джаза и рока, обращающийся к страницам послевоенных новшеств. Разнообразные звуки укрощены и пропущены сквозь моментально узнаваемый личный голос, иногда воодушевленный и меланхоличный, иногда грустный и благородный, прокладывающий дорогу среди фрагментарной культуры.

Бряши Ридж находится в самом конце Мейер-Грейд-роуд, и в конце дороги движешься наугад. Дом Адамса на вершине скалистого холма, удобный, грубоватый, в стиле сельского хиппи, не так давно он был центром фермы, на которой выращивали марихуану. Войдя внутрь, можно обнаружить композитора спящим на диване со сборником стихов Аллена Гинзберга. У

композитора молодое лицо, обрамленное аккуратной серебряной бородой. Его глаза иногда загораются любопытством, иногда омрачаются легкой печалью. В нем есть притягательная невинность, обостренная уверенностью в себе. Он говорит с неспешной, мягкой интонацией, останавливаясь в поисках подходящего слова. Иногда он начинает неожиданно и агрессивно хихикать и сопровождает хихиканье хлопком и смешным закатыванием глаз.

Адамс идет через овраг к современному амбару. “Моя хижина для сочинения музыки”, – говорит он. Существует традиция сочинения музыки в лесу: “Айнола” Сибелиуса окружена лесом, и Малер написал большинство своих симфоний в сельских однокомнатных студиях, построенных по его указаниям. Адамс может претендовать на то, что его хижина – самая большая в истории. Он открывает подъемную дверь и идет через помещение, часть которого снимает сосед – резчик по дереву. Внутри стоит резкий запах только что срубленной секвойи. Композитор проходит в комнату поменьше, где вокруг электронной клавиатуры и компьютера разбросаны листы нотной бумаги.

Сейчас 2000 год, и Адамс сочиняет ораторию под названием *El Niño* – новейшую версию рождественской истории с испанским уклоном. Он возится с клавиатурой, заставляя компьютер исполнить арию для меццо-сопрано и оркестра *Pues mi Dios ha nacido a penar* – “Потому что мой Господь был рожден для страданий”. Кротко чирикающим тоном компьютер излагает извилистую, глухую мелодию, вертя и крутя аккорды колыбельной. После 50 тактов музыка замирает. Композитор смотрит в пол, подперев рукой подбородок. Затем он возвращается к работе, расправляясь с этой всеобъемлющей тишиной, которая ждет, чтобы ее претворили в музыку.

После конца

Эта книга – о композиторстве в XX веке. Искушение увидеть общую траекторию как траекторию резкого падения очень велика. С 1900 по 2000 год искусство пережило то, что можно описать только как падение с большой высоты. В начале века композиторы были путеводными звездами мировой сцены, премьеры их произведений посещали толпы любопытствующих, телеграфные сводки вели хронику их трансатлантических поездок, сцены их смерти описывались во всех деталях. В последний день жизни Малера венская пресса сообщала, что его температура колеблется между 37,2 и 38 °C. Сто лет спустя современные классические композиторы по большому счету

исчезли с экранов радаров мейнстрима. Никто не шепчет: “*Der Adams!”*, когда композитор *El Niño* идет по улицам Беркли.

Со стороны может показаться, что сама классическая музыка движется к забвению. Особенно печально ситуация выглядит в Америке, где некоторые события предыдущих десятилетий – Штраус, дирижирующий в магазине Уонамейкер для тысяч; Тосканини, играющий для миллионов на радио *NBC*; Кеннеди, пригласившие в гости Стравинского, – кажутся мифически далекими. На взгляд циничного наблюдателя, оркестры и оперы застряли в музейной культуре и выступают для уменьшающейся когорты стареющих потребителей и тех, кто претендует на роль элиты и получает удовольствие от технически искусных, но бездушных исполнений любимых сочинений Гитлера. У журналов, когда-то помещавших на обложки портреты Бернстайна и Бриттена, теперь есть место только для Бейонсе и Боно. Классическую музыку часто высмеивают как снобистское, изнеженное, по сути, неамериканское занятие. Самым выдающимся любителем музыки в современном голливудском кинематографе оказывается обреченный серийный убийца Ганнибал Лектер, двигающий окровавленными пальцами в такт “Гольдберг-вариациям”.

Если смотреть на происходящее с более дружественной точки зрения, картина выглядит совсем иначе. Классическая музыка доходит до более широкой публики, чем когда-либо ранее за всю ее историю. Десятки миллионов посещают по вечерам оперы, концертные залы или фестивали. Огромное количество новой публики появилось в Южной Америке и Восточной Азии. Хотя репертуар странным образом сопротивляется изменениям, в него проникает музыка XX века. “Весна священная” Стравинского, Концерт для оркестра Бартока и Пятая симфония Шостаковича – среди любимых оркестровых произведений, в оперном репертуаре работы Штрауса, Яначека и Бриттена добавились к произведениям Моцарта и Верди. Молодежь набивается в маленькие залы, чтобы послушать струнные квартеты Эллиота Картера или стохастические конструкции Ксенакиса. Композиторы вроде Адамса, Гласса, Райха и Арво Пярта получили некое подобие массовой популярности. А несколько дальнозорких оркестров сосредоточились на современном репертуаре: в 2003 году Лос-Анджелесский филармонический под дальновидным руководством Эса-Пекки Салонена выступал на торжественном открытии Концертного холла Уолта Диснея с программой, в которую были включены *Lux Aeterna* Лигети, “Вопрос, оставшийся без ответа” Айвза и, естественно, “Весна священная”. В то время как мастодонт массовой культуры разваливается на кучки

субкультур и нишевых рынков, в то время как интернет ослабляет господство средств массовой информации в области распределения культуры, есть повод считать, что классическая музыка, а вместе с ней и новая музыка, найдет новую публику где только возможно.

Большой надежды на аккуратный отчет о композиторстве во втором *fin de siècle* нет. Самые разные стили – минимализм, постминимализм, электронная музыка, лэптоп-музыка, интернет-музыка, новая сложность, спектрализм, роковые коллажи и мистические медитации из Восточной Европы и России, рок, поп и хип-хоп, новые эксперименты в фольклорной музыке в Латинской Америке, на Дальнем Востоке, в Африке и на Ближнем Востоке толкаются друг с другом, но ни один не довлеет над остальными. Некоторые называют эту эпоху постмодернизмом, но “модернизм” и сам по себе слишком неясный термин, и, приставляя к нему “пост”, есть риск совсем лишить его смысла. Оглядываясь, можно сказать, что модернизма в смысле объединенного передового отряда никогда не существовало. XX век всегда был временем “многих течений”, “устья”, как мудро сказал Джон Кейдж. То, что следует дальше, – это взгляд с высоты птичьего полета на постоянно меняющийся пейзаж.

Сочинительство музыки осталось, как говорил дьявол Томаса Манна, “отчаянно сложным”. Хотя сейчас каждый день пишется огромное количество музыки – национальные вебсайты показывают 450 композиторов в Австралии, 650 в Канаде, несколько тысяч в скандинавских странах, – мало кто из них нашел свою публику за пределами относительно ограниченной компании любителей новой музыки. Некоторые специализируются на “полезной музыке” и сочиняют для церковных хоров, или университетских духовых оркестров, или видеоигр. Большая часть зарабатывает на жизнь преподаванием композиторства, и их студенты обычно тоже становятся учителями. Они, возможно, иногда задаются тем же вопросом, что и главный герой “Палестрины” Ханса Пфицнера: “Зачем это нужно?” Они читали в книгах, как их предшественники усмиряли королей, потрясали толпы, возглавляли народы. Рано или поздно они сознают, что в современной популярной культуре нет места для композитора-героя. Самые известные композиторы иногда и самые несчастливые: Дьердя Лигети в поздние годы, по слухам, терзало чувство, что его забудут после смерти, что он пережил век, когда музыка имела какое-то значение.

Возможно, Лигети был прав, возможно, сочинение классической музыки сохраняется, несмотря на истекший срок годности, лишь благодаря упрямой решимости тех, кто ее

исполняет, поддерживает, и в первую очередь тех, кто ее создает. Более вероятно то, что тысячелетняя традиция не исчезнет с перелистыванием календаря или старением когорты бебибумеров. Смятение часто оказывается прелюдией к объединению. Возможно, мы находимся на грани нового золотого века. Потому что сейчас искусство похоже на “затонувший собор”, который Дебюсси изображает в своих Прелюдиях для фортепиано, – город, который поет под волнами.

После Европы

“Симфония должна быть как мир, – сказал Малер Сибелиусу в 1907 году. – Она должна быть всеобъемлющей”. Теперь музыка действительно стала всеобъемлющей, она перестала быть только европейским искусством. Новые работы можно использовать, чтобы создать карту земного шара – от оркестровых произведений австралийского композитора Питера Скалторпа, которые опираются на звуки и ритмы австралийского буша, до цикла *Patria* для радикального музыкального театра Р. Мюррея Шафера, который можно исполнять только среди озер и лесов канадского севера. Полный список голосов, значимых для современной музыки, включает Франгизу Ализаде из Азербайджана, Чжень И из Китая, Чин Ынсуа из Южной Кореи, Софию Губайдулину из России, Кайю Сариахо из Финляндии и Полин Оливерос из США. Композиторство также перестало быть исключительно мужским занятием; все шесть перечисленных выше композиторов женщины.

В самом начале истории современной музыки на Парижской всемирной выставке 1889 года Дебюсси влюбился в яванские и вьетнамские ансамбли. Соответственно, первый интернационально известный композитор, появившийся в Азии – Тору Такэмицу, – обрел голос, слушая французскую музыку. К концу Второй мировой войны солдаты и мирные жители в японском тылу построили сеть подземных баз в ожидании вторжения, которого так и не произошло. Такэмицу находился в одной из таких выкопанных крепостей в 1944 году, когда ему было всего 14. Хотя никакая музыка, кроме патриотических песен, на базе не была разрешена, однажды добродушный офицер отвел детей-солдат в заднюю комнату, где дал им послушать несколько записей на заводном патефоне с бамбуковой иглой. На одной пластинке Люсьен Буайе пела *Parlez moi d’amour*. Такэмицу слушал в состоянии, которое потом назвал “невероятным шоком”. После лишенного солнца и бездушного труда эта приятная песенка открыла для него целый мир новых возможностей. И

позже он считал этот момент рождением своего музыкального сознания.

По большей части самоучка, Такэмицу начал с Дебюсси и Мессиана, а затем перешел к Булезу и Кейджу. Он совершенствовал технику не только в оркестровых партитурах, но и в музыке к нескольким послевоенным шедеврам японского кинематографа, включая “Женщину в песках” Хироси Тэсигахары и “Под стук трамвайных колес” Акиры Куросавы. В последнем он пленяет слух популярными мелодиями, в первом – заставляет мурашки бежать по коже при помощи струнных глиссандо и электронного шума в духе Ксенакиса. Как и Мессиан, Такэмицу не чувствовал необходимости выбирать между мелодичным и неприятным. В 1960-е, вдохновленный среди прочего работой в кино, он добавил к своим основным инструментам, подобранным по западному образцу, и японские, в том числе сякухати и биву. К моменту ранней смерти, в 1996 году, Такэмицу работал в ином стиле, сочетающем точность планировки, богатство тембров, тональную поверхность и загадочную суть. Он сравнил свою музыку с “разворачиванием свитка с картиной”.

Китайская музыка оперировала на высоком уровне сложности несколько тысяч лет. Колокола князя И, которые лежали нетронутыми в гробнице 24 000 лет, прежде чем их нашли в 1978 году, тщательно настроены на октавы из 12 нот, близкие к современной западной хроматической шкале. Тем не менее в первые десятилетия XX века китайские композиторы отказались от своих традиций в пользу западных. Сначала они подражали русским композиторам и, чуть позже, Дебюсси, чья пентатоника звучит для китайского уха так же привычно, как и для Такэмицу в Японии. Шейла Мелвин и Жиндонг Каи в книге “Красная рапсодия: как западная классическая музыка стала китайской” приводят показательную историю об отношениях между Востоком и Западом. Некоторое время назад американский гость в Китае сказал, что музыка китайского композитора звучит как музыка Дебюсси. Раздраженный композитор ответил: “Нет, это произведение не похоже на Дебюсси. Совсем нет! Это Дебюсси похож на меня! Дебюсси похож на Китай!”

Когда Мао Цзедун и коммунисты в 1949 году пришли к власти, композиторы оказались в узнаваемо затруднительном положении. Как Гитлер и Сталин, Мао воображал себя покровителем искусств и постоянно вмешивался в культурную сферу, разрываясь между либерализацией и репрессиями. В 1950-е, в период под условным девизом “Пусть расцветают сто цветов”, множились оркестры в западном стиле, оперные театры и консерватории и композиторы вроде Хэ Лутина робко

экспериментировали со стилями начала XX века. Затем, в конце 1965 года, четвертая жена Мао Цзян Цин начала антизападный крестовый поход “культурной революции”, и волна террора накрыла общество. У Цзян Цин были твердые убеждения насчет музыки, хотя они и не складывались в последовательную систему. В “Красной рапсодии” рассказывается, что она неоднократно выражала антипатию к звукам тромбона, предпочитала Шестую симфонию Бетховена “обреченной” Пятой и восхищалась музыкой Аарона Копланда к фильму “Красный пони”. В духе пролетарской солидарности “буржуазные” художники были подвергнуты жестоким публичным унижениям, некоторые предпочли самоубийство.

Поразительный эпизод случился на китайском телевидении. Хэ Лутин, который вызвал гнев какого-то пролетарски настроенного критика защитой музыки Дебюсси, был подвергнут допросу с физическим насилием, но отказался приносить извинения. “Ваши обвинения фальшивы! – кричал он. – Как вам не стыдно лгать!” Ни один композитор не оказывал такого смелого сопротивления тоталитаризму. Хэ Лутин дожил до 96 лет.

В разгар безумия консерватории были закрыты, а оркестры распущены. Несколько композиторов, продолживших работу, были ограничены заданием усовершенствовать “сияющие, словно звезды, образцы” музыкального театра Цзян Цин – балеты и оперы вроде “Красный женский отряд”, “Красный фонарь” и “Взятие Тигровой горы с помощью стратегии” (название, впоследствии иронично заимствованное Брайаном Ино). Эти работы были простыми, основывались на кичевой смеси пентатонических мелодий и романтизма в духе Чайковского. Тем не менее они намекали на новое направление в китайском композиторстве. В то же самое время, когда Такэмицу смешивал струнные и тайко в музыке к “Женщине в песках”, композиторы Ду Минь Синь и У Дзуцян, авторы “Красного женского отряда”, использовали кустарные, но эффективные комбинации западных и китайских тембров.

Мао умер в 1976-м, и консерватории вновь открылись в 1978-м. Первые классы композиции принесли необыкновенное завидное количество талантов: Тань Дунь, Чжэнь И, Чжу Лонь, Шен Брайт, Гуо Венцинь и другие. Все они были детьми “культурной революции”, и их незнание традиции оказалось своего рода удачей: они могли начать с чистого листа. Тань провел большую часть детства в отдаленной деревне провинции Хунань, распевая народные песни, сажая рис на полях и играя на скрипке в провинциальной труппе Пекинской оперы. Когда на

вступительном экзамене в Центральную консерваторию в Пекине ему сказали сыграть что-нибудь из Моцарта, он невинно спросил экзаменторов: “Кто такой Моцарт?”

В 1980-е композиторы китайской “новой волны” быстро наверстали упущенное, следуя по прогрессивному пути от Дебюсси к Булезу и Кейджу. И все же они не забыли сельские музыкальные традиции, которые воздействовали на них, пока они принудительно трудились в колхозах. Тань соединил шум воды и бумаги в духе Кейджа с пышной романтической оркестровкой и скромными фольклорными мелодиями, которые могли бы заставить Цзянь Цин улыбнуться. Ирония состоит в том, что большинство композиторов “новой волны” перебралось в Америку, занявшись культурной интерпретацией в знакомой университетской обстановке. На родине западная музыка господствовала над огромной аудиторией, но репертуар как вкопанный останавливался на Чайковском. Если китайский классический бизнес сможет дать пристанище новой музыке в грядущем веке, центр тяжести способен навсегда сместиться на Восток.

Термин “классическая музыка” изменяет смысл, перемещаясь по земному шару. Теперь он означает еще и любую старинную деятельность, которая дожила до современности – ритуальную китайскую оперу, имперскую придворную музыку Японии *гагаку, радиф,* “порядок” персидских мелодий, великие классические традиции Индии и полиритмичный барабанный бой западноафриканских племен и так далее. Те, кто дорожит “классическими музыками”, разделяют опасения, что чудище поп-музыки и массового рынка уничтожит вековую мудрость. Быть “классическим” в этом смысле означает хранить традицию от разрушительного действия проходящего времени, увековечить музыкальное прошлое. Неудивительно, что недавно между практиками “классической музыки” по всему миру сформировались коалиции: персидский маэстро Кайхан Калхор выступал в Линкольн-центре на фестивале *Mostly Mozart; The Silk Road Project* Йо-Йо Ма собрал американских, европейских, восточноазиатских, центральноазиатских и ближневосточных музыкантов в привлекательных для слуха программах культурного толка.

Вся эта деятельность напоминает старые фольклорные проекты Бартока, Яначека, молодого Стравинского и де Фальи – поиск подлинного “танца земли”. Фольклорность вышла из моды в расцвет авангарда, ее идеал коллективной целостности оказался скомпрометирован кровожадным национализмом мировых войн, но к концу века она вернула себе политическую

благонадежность.

В 2000 году аргентинский композитор Освальдо Голихов, потомок русских и восточноевропейских евреев, представил свою ораторию “Страсти по Марку”, которая из другой части света возвестила о конце европейской гегемонии в современном композиторстве. Она открывается шквалом латиноамериканской музыки: шуршание бразильских маракасов, пугающие стоны аккордеона, представляющие голос бога, страстные интонации хора, пронзительно поющего на африканизированном испанском под аккомпанемент афрокубинских барабанов. Слушатель оказывается заброшенным в бразильский карнавал, чье праздничное настроение украшено филигранью напряжения и ужаса. Произведение находится где-то между оперой и ритуалом, в духе “Свадебки” Стравинского. Там же есть переменчивые минималистские каноны в стиле Стива Райха и тембровые шуршания, как у Лучано Берио и Джорджа Крама. Но Голихов превосходит свои модели в том, что регулярно передает контроль над музыкой певцам, музыкантам и барабанщикам, приглашая их к импровизации на своем материале.

В то же время композитор “Страстей” двигается в соответствии с хитро управляемым планом: он добивается того, что его звуки выстраиваются в мощную нарративную линию, и помещает в финал тихо плачущий кадиш по человеку на кресте. Неожиданно язык становится арамейским, чтение нараспев – иудейским, и века ускользают прочь как песок.

После минимализма

В 1907 году американская музыка была практически незаметна на музыкальных афишах Нью-Йорка. По большей части концертную жизнь составляли европейские музыканты, игравшие европейских композиторов, живых или умерших. Сто лет спустя новая музыка царит повсеместно. В любой вечер в разгар сезона можно найти до дюжины конкурирующих друг с другом представлений новой музыки на разных площадках города, будь то театр Миллера в Колумбийском университете, Зенкель-холл под “Карнеги-холлом”, в центре города, в таких местах как *Kitchen* и *Roulette*, или на бруклинских складах. В *Issue Project Room* в серии представлений, которые временно проходят в заброшенном нефтяном хранилище на индустриальном канале Говейнус, композитор и вокалистка Джоан Ла Барбара поет отрывки из электронно усовершенствованной камерной оперы “Признания женщины в песках” Кенджи Банча, источником вдохновения которой послужил киномузыка Тэсигахары. В *Joe’s Pub* молодой

композитор Нико Мьюли исполняет изящные пьесы с минималистским уклоном вместе с исландским звукорежиссером Валгером Сигурдссоном, который работал с авангардной поп-певицей Бьорк. В *The Stone* на авеню С фри-джазовый саксофонист, страстный поклонник клезмера, художник-коллажист и авангардный композитор Джон Зорн объединяет все звуки своей жизни в музыку, такую же дерзко-лихорадочную, как и сам город.

География Нью-Йорка – центр и окраина, молодое и зрелое, бунтарское и традиционное – по-прежнему служит удобным организующим принципом для американской музыки, хотя растущие цены на недвижимость превратили идею дешевого чердака на Манхэттене в киновыдумку. Для удобства описания разрозненной деятельности композиторов центра Кайл Ганн предложил термин “постминимализм”. Он описывает его как тональную, устойчиво-пульсирующую музыку, которая избегает самоопределения и регулируется процессами, подобными фазовому сдвигу Райха или ритмическим добавлениям Гласса. Повторение становится каркасом, на который можно нанизывать разнообразный материал, от хорового пения южных штатов у Уильяма Дакворта в “Южной гармонии” до микротональных звуковых ландшафтов на электрогитаре Гленна Бранки.

Постминималистские композиторы обычно идут в ногу со временем. Любое технологическое достижение – цифровое сэмплирование, цифровой интерфейс музыкальных инструментов для компьютеров и синтезаторов, компьютерные музыкальные программы, интерактивные интернет-подключения – требует изменений в технике. Приход ноутбуков означает, что композиторы могут носить работу своей жизни в рюкзаке и при помощи интернета рассылать ее по миру одним нажатием кнопки. Композиторы даунтауна также симпатизируют поп-музыке. Первые минималисты возродили к жизни тональность частично благодаря изучению джаза, ритм-энд-блюза и раннего рока. Постминималисты берут пример с фанка, панка, хэви-метал, электронной и диджейской музыки, а также хип-хопа.

В 1980-е три композитора из Йельской музыкальной школы – Майкл Гордон, Джулия Вулф и Дэвид Лэнг – создали группу *Bang on a Can*. Они охарактеризовали свою философию следующим образом: “У нас на слуху были простота, энергия и драйв поп-музыки – мы слышали ее с рождения. Но у нас также была идея, с которой мы познакомились во время музыкального обучения, о возвышенности сочинения музыки”. В начале нового века Гордон создал музыку для фильма Билла Моррисона *Decasia* – кинематографического коллажа, в котором куски архивных съемок расплываются у нас на глазах. Позволяя собственным

гармониям “угаснуть” при помощи микротональных строев и глиссандо, Гордон сочетает минималистскую прозрачность и модернистскую плотность с прекрасно-зловещей эффектностью.

Совершенствуя свою карту музыкального города, Ганн ввел термин “мидтаун” (*midtown*), чтобы охватить значительное количество композиторов, которые по-прежнему работают в традиционных оркестровых, оперных и камерных жанрах, чаще всего сохраняя тональные гармонии. Самые успешные в этой среде – Джон Корильяно, Марк Адамо, Кристофер Рауз, Джоан Тауэр, Джон Хэрбисон и другие – вновь завладели доверием массовых слушателей классики, которые так и не смогли принять Шенберга, не говоря уж о Милтоне Бэббитте. Задача, как всегда, заключается в том, чтобы соответствовать ожиданиям аудитории, приученной к Моцарту, не потакая ей и не обращаясь к стилизации. Положение часто спасает некоторая степень остроумия. *Der gerettete Alberich* (“Спасенный Альберих”), Рауза для ударника и оркестра начинается с возвышенных финальных тактов “Кольца” Вагнера и отвечает на вопрос, что стало с Альберихом, властителем Нибелунгов, после гибели богов. Выясняется, что повелитель гномов захватил мир, возглавив демонический школьный походный оркестр, играющий каверы в стиле хэви-метал.

Композиторы даунтауна и мидтауна сходятся в отрицании мировоззрения пророка в пустыне, высокомерного отношения к публике, которое царило после Второй мировой войны. Они часто говорят о кошмарном атональном финале и мелодичном тональном начале. Сейчас члены этих групп, ранее находившихся под подозрением, добились высоких позиций в американской академической жизни, и молодые композиторы больше не боятся подвергнуться интеллектуальному остракизму за занятия тональной музыкой.

Но модернистский импульс ни в коей мере не мертв. Родившийся в Англии и живущий в Америке композитор Брайан Фернихоу в течение нескольких лет проверял границы того, что музыканты могут играть, а слушатели слушать, и стал, в какой-то степени помимо своей воли, номинальным лидером движения, известного как “Новая сложность”. Фернихоу мог бы выиграть приз за самое большое количество черных точек на квадратный дюйм, чем у любого другого композитора в истории: в характерном такте его “Третьего струнного квартета” первая скрипка выписывает рваные фигуры в двухголосных рифах в диапазоне в несколько октав, наполненных глиссандо, трелями и семью разными динамическими пометками, в партии второй скрипки – поток из 29 30-секундных нот, альта – из 33 32-

секундных, в то время как виолончель выделывает бессвязные фигуры. В силу того что даже самые опытные музыканты не могут сыграть такую нотацию точно, исполнение превращается в своего рода запланированную импровизацию, более схожую с фри-джазом или безумием авангардного рока, чем с традиционной классической традицией, – это *mutatis mutandis*, танцевальная площадка для ума.

Новая сложность не совсем нова. Генри Кауэлл накладывал друг на друга разные ритмические конструкции еще в 1917-м. Но погоня за экстремальными музыкальными ситуациями всегда привлекательна. Для молодого композитора она становится еще одним хорошо замурованным убежищем в гиперкоммерческой культуре, которая делает творческий выбор при помощи опросов публики и фокус-групп. Удивительным образом она пересекается с некоммерческими направлениями рока и электронной поп-музыки. По всей стране в подвальных клубах с липкими полами молодежь сравнивает ноты *Sonic Youth* и Мортона Фелдмана в поисках звука, который отменит норму. В империи шума формальные особенности исчезнут, как исчезнут под арктическим льдом разломы между континентами.

После модернизма

В Европе продолжается долгий расцвет модернизма. В Париже, спрятанный под площадью рядом с центром Помпиду, находится Институт исследований и координации акустики и музыки *IRCAM* – подземная электронно-музыкальная лаборатория, открытая в 1977 году, которой методом кнута и пряника руководит Пьер Булез. Само существование такого места, не говоря уж о его расположении, свидетельствует о многолетней культурной щедрости европейского государства всеобщего благоденствия, от которого композиторы зависели многие десятилетия. Булез основал *IRCAM* по приглашению Жоржа Помпиду, президента Франции с 1969 по 1974 год, и финансовые расходы были огромны: в самом начале институт и связанный с ним Ensemble Intercontemporain поглощали до 70 % государственного бюджета на современную музыку. Классическая музыка, возможно, перестала быть европейским искусством, но композиторы из-за границы на каком-то этапе своей карьеры неизменно оказываются в Париже, Вене или Мюнхене. Потому что там есть деньги, и внимание средств массовой информации, и публика, и, возможно, самое важное – преемственность легендарного прошлого. Адрес *IRCAM* символичен: площадь Игоря Стравинского, дом 1.

Европейская утопия модернистской музыки, которая начинается с основания Дармштадтской школы в 1946 году, не будет длиться вечно. В последние годы, когда экономика социальных государств пыталась остаться на плаву в свободном глобальном рынке, бюджеты на искусство были уменьшены. Европейских композиторов вскоре, возможно, ждет интересная задача, давно знакомая композиторам американским, – писать и играть музыку для публики. Едва ощутимо эти перемены уже начались, и молодые композиторы модифицируют классическую авангардную оппозиционность или вовсе отказываются от нее. Даже Булез пересмотрел некоторые из своих самых экстремальных взглядов. Когда в 1999-м его спросили, почему так мало крупных работ 1950–60-х попали в репертуар, он прямо ответил: “Ну, возможно, потому что мы недостаточно приняли в расчет то, как музыку воспринимают слушатели”.

Поздняя музыка Булеза обладает прохладным серебристым лоском. Состоящая из роскошных поверхностей, быстрых водоворотов внутренней жизни и захватывающих форм, она напоминает струящиеся фасады, созданные архитекторами Сантьяго Калатравой и Фрэнком Гери для административных построек в богатых городских центрах Европейского Союза. Самая значительная работа Булеза последних лет *Répons* (1980–1984) использует разнообразные технологии *IRCAM*: электронные инструменты, компьютеризованный звуковой синтез, компьютерные программы для моментальной электронной обработки живого звука – эффектно и убедительно. Важный момент присутствует в начале первой части, когда после расширенного инструментального вступления взрывы электронно-модифицированного звука поднимаются из шести разных станций, размещенных вокруг публики: обильно арпеджированные аккорды перепрыгивают с места на место и выстраиваются в раскатистый гул. В целом эта музыка ближе к питающей слух эстетике “Групп” и “Каре” Штокхаузена или к поздним работам Лучано Берио, таким как “Хор”, чем к монотонной жестокости произведений самого Булеза в молодые годы.

Штокхаузен провел последние 23 года XX века и первые три XXI трудясь над “Светом” – метавагнерианским циклом из семи опер, каждая из которых названа в честь дня недели. Цикл рассказывает условную, символическую историю отношений между тремя архетипическими персонажами: дающей жизнь Евой, ищущим мудрость Михаэлем и ищущим свободу Люцифером. Партитура экстравагантно требовательна, на момент написания этой книги ни один оперный театр не преуспел в постановке

“Среды”, где в третьей сцене четыре музыканта со струнными инструментами должны взлетать на вертолетах. “Пятница” требует, согласно плану композитора, “12 очень разных объектов, летающих как ракеты, лунный женский лик, гигантский шприц, двигающийся к женщине, огромную точилку для карандашей четырехметровой высоты, которая представляет собой женщину, и мужчину-карандаш, проталкивающегося в точилку, огромного ворона, летающего вокруг женского гнезда”. В “Воскресении”, финале цикла, в аудитории выпускаются запахи, представляющие дни недели.

Сюжет, возможно, безумен, но грандиозные пассажи попадаются в “Свете” на каждом шагу – трезвонящая, псевдотональная тема Михаэля, которая звучит в “Четверге”, насмешливые глиссандо Люцифера в “Субботе”, фантасмагорический финал последней оперы, когда гремят тамтамы, чередуются аккорды органа и тромбонов, экстатические вопли и шепоты и бесконечный звон колоколов. Штокхаузен, умерший в 2007 году, уходит красиво.

Исполнение *In C* Терри Райли в Дармштадте в 1969-м энергично освистали рядовые авангардисты. Только несколько европейских композиторов осознали, что в американской музыке происходит революция. Одним внимательным слушателем был Дьердь Лигети, который включил в свое произведение 1976 года “Три пьесы для двух фортепиано” часть с игривыми повторениями под названием “Автопортрет с Райхом и Райли (и Шопен там тоже есть)”. Другим был радикально-анархистский голландский композитор Луи Андриссен, который, услышав *In C* в 1970-м, начал работать над собственным испытавшим влияние поп-музыки, выразительно пульсирующим языком, который в 1980-е повлиял на композиторов *Bang on a Can*.

Андриссен стал единственным крупным европейским минималистом. В 1976-м, в год *Music for* 18 *Musicians* и *Einstein on the Beach*, он закончил основанную на текстах Платона крупномасштабную работу для голосов и музыкантов под названием *De Staat*, или “Государство”. Выбор текстов иронически подчеркивает предупреждения Платона об опасностях свободного музыкального самовыражения (“За любым изменением в музыкальных ладах всегда следует перемена в самых основных законах государства”). Партитура воплощает шумливость и непристойность, которых боялся Платон: стена медных свингующего ансамбля, трио электрогитар, темы, похожие на джазовые импровизации, ритмы в стиле фанк. В то же время Андриссен остается узнаваемо европейским композитором. Гармонии у него более насыщенные и переменчивые, чем у Стива

Райха или Гласса, эксцентричные моторные ритмы Стравинского таятся почти в каждом такте. Музыка скорее нервная, чем мягкая, не та, под которую можно покайфовать.

Несмотря на то что минимализм не оставил практически никакого следа в мейнстриме европейской музыки – его упор на консонансы и равномерные ритмы одним махом разрушал все модернистские табу, – молодое поколение композиторов, которые росли в эпоху студенческих революций мая 1968-го, все же нашло свое направление, отличное от Булеза. В 1970-е три композитора из *IRCAM* – Тристан Мюрай, Жерар Гризе и Юг Дюфур – использовали передовую компьютерную программу для спектрального анализа обертонов, которые сопровождают любой резонирующий тон, и из сложных паттернов, обнаруженных ими, вычислили новый вид музыки. У общих усилий, которые впоследствии были названы спектрализмом, имелся аспект возвращения к природе, отвержения истеблишмента. Это был в каком-то роде непрямой ответ минимализму и предшествующим движениям авангарда с Западного побережья Америки, в первую очередь работам Харри Парча и Ла Монта Янга. Если оставаться верным материалу натурального звукоряда, невозможно пренебречь интервалами в нижней части тонового спектра – октавой, квинтой и мажорным трезвучием, откуда проистекают мажорная и минорная тональности. Гризе позже сказал в интервью: “Я должен признать разницу [между консонансом и диссонансом] и избегать уплощения всего. Сделать все плоским и одинаковым. Это был метод восстановления иерархии”.

Образцовая спектралистская работа – это *Les Espaces acoustiques* (“Акустические пространства”) Гризе, 90-минутный инструментальный цикл, материал для которого происходит из одной низкой ми на тромбоне. Эта музыка ни в коем разе не приятна для слуха; материал, произведенный из обертонов, сходится в отталкивающе плотную, ультрадиссонансную текстуру или кружит по плохо организованной структуре, продиктованной технологией кольцевого модулятора. Тем не менее там есть захватывающие моменты упрощения, когда гармонии вдруг устремляются на передний план. Спектрализм часто всего лишь на пару шагов отходит от поющих и переливающихся текстур Дебюсси и Равеля. Сквозь оркестровый ландшафт *Gondwana* Мюрая проплывает цитата из Сибелиуса, чье время наконец-то пришло.

Осторожное возобновление дружеских отношений спектралистов с консонансом – назовите это разрядкой – остановилось у немецкой границы. Объединение Востока и Запада и возникновение новой Германии в качестве

доминирующего игрока Евросоюза не сумело отвлечь композиторов от их осторожных размышлений о прошлом; более того, немцы и австрийцы, кажется, еще больше сознают “опасность сходства с тональностью”, как когда-то выразился Шенберг. Через 60 лет после того, как любивший Вагнера Гитлер покончил с собой в Берлине, все еще можно было услышать, как ученые мужи заявляют, что четкое повторение материала или прямолинейное использование трезвучий выдает фашистский менталитет. Так как Штокхаузена уже не воспринимали так серьезно, как раньше, мантия величия легла на плечи Хельмута Лахенманна, который сказал: “Моя музыка занята строго сконструированным отрицанием, за исключением того, что кажется мне слуховыми ожиданиями, заранее сформулированными обществом”. Один аналитик одобрительно замечает, что работы Лахенманна кажутся “не загрязненными” окружающим их миром. Из знакомых инструментов извлекают незнакомые звуки – дудят на флейтах, пиликают на корпусе или струнодержателе виолончелей, используют педали фортепиано в качестве инструментов. Фрагменты музыкального прошлого проходят мимо в искалеченном, покоробленном виде; детские мелодии плюют в пустоту. Яростные взрывы фруллато медных чередуются с отрезками статического равновесия, почти тишины.

Фрагментарная эстетика Лахенманна связана с политическими убеждениями крайне левого, бунтарского толка. Либретто его оперы “Девочка со спичками” прибавляет к любимой сказке Ханса Кристиана Андерсена цитату из Гудрун Энслин, одного из лидеров террористической группы Баадера – Майнхоф: “Преступник, безумец и самоубийство… Их преступные деяния, их безумие, их смерть выражают отвращение погубленного к своей гибели”.

Мы уже слышали подобные слова. Образ загрязнения напоминает теорию Шенберга о вырождении из “Учения о гармонии”, в то время как цитата из Энслин имеет привкус эйслеровских “Принятых мер”. Как часто бывает у немцев, музыку нужно отделять от риторики: несмотря на вызывающее головную боль словоблудие, Лахенманн – чуткий композитор, который использует шепоты и крики с необыкновенной тщательностью и держит слушателя в состоянии напряженного внимания. После целого века шума он все еще умудряется искренне и свежо шокировать. В самой тревожной части “Девочки со спичками” от оркестра можно услышать краткие фрагменты из Малера, Берга, Стравинского, Булеза, как будто кто-то крутит ручку радио всего XX века. И среди фрагментов грохочет ля-минорный аккорд, заканчивающий Шестую симфонию Малера.

Но, как бы ни были увлекательны последние вояжи в “новые сферы”, большая часть современной музыки Германии и Австрии производит впечатление ограниченной в своем эмоциональном диапазоне – попавшей в ловушку за витринным стеклом в гранд-отеле “Бездна” Адорно. Великая немецкая традиция со всей ее грандиозностью и трагедиями оцеплена, словно место преступления во время расследования.

После Советов

К востоку от Берлина и Вены пейзаж стареет. Сразу после развала Советского Союза, большие и маленькие города в России и Восточной Европе выглядели застывшими во времени. В Таллине, столице Эстонии, можно было сидеть у церкви в старом городе воскресным утром и не заметить почти никаких свидетельств того, что XIX век уже закончился. На глухих улочках Восточного Берлина полустершиеся надписи на магазинах в старых еврейских кварталах рассказывали об уничтоженном мире. И за кулисами Мариинского театра в Санкт-Петербурге можно было увидеть привидение Шаляпина, скрывающееся среди груд разваливающихся декораций. Валерий Гергиев, дирижер Мариинки, учился у педагога советских времен Ильи Мусина, продолжавшего преподавать пять дней в неделю в Санкт-Петербургской консерватории практически до самой смерти в 1999 году в возрасте 95 лет. В день поступления Мусина в консерваторию за ним в очереди стоял Шостакович.

Советская эпоха, несмотря на опустошающее дух воздействие, сохранила предвоенную музыкальную культуру как будто в янтаре. Еще в 1980-е композиторов по-прежнему героизировали, оперные театры и оркестры щедро финансировали, и внушительная система музыкального образования направляла таланты из провинции в центр. Все это, конечно, изменилось, когда коммунисты потеряли власть. В новом плутократическом российском государстве учреждения вроде Мариинского театра поддерживаются как достопримечательность для элиты, а спонсорство новой музыки практически прекратилось. Композиторы, давно привыкшие к дачам и гонорарам, теперь барахтаются в открытом рынке. Другие, по большей части помоложе, приняли творческую свободу, которая рука об руку идет с относительной бедностью. Американский минимализм, влияние рока и поп-музыки и призраки русской традиции сталкиваются и смешиваются, иногда со скандальным эффектом – как в опере Леонида Десятникова “Дети Розенталя”, в которой немецко-еврейский эмигрант-генетик основывает по приказу

Сталина секретную биологическую лабораторию и добивается клонирования Моцарта, Верди, Вагнера, Мусоргского и Чайковского.

Смерть Шостаковича в 1975 году оставила в сердце русской музыки временную пустоту, которая вскоре была заполнена новой когортой композиторов. Родившееся приблизительно в то же время, что и американские минималисты или европейские спектралисты, последнее значимое советское поколение излучало разрушительную, нонконформистскую энергию, открыто отказываясь повиноваться официальным указаниям, в то время как их предшественники были услужливы или склонны к колебаниям. Альфред Шнитке приправил свой оркестр электрогитарами. София Губайдулина написала Концерт для фагота и низких струнных, в середине которого солист испускает вопль. Арво Пярт из Эстонии участвовал в хэппенинге в духе Кейджа, когда там загорелась скрипка. Позднее провокации уступили место медитации: долгий закат режима Брежнева принес полуночный урожай религиозной музыки.

Шнитке, человек с испуганным лицом землистого цвета, потомок русских евреев и волжских немцев, был законным наследником Шостаковича. Мастер иронии, он выработал язык, который называл “полистилистикой”, собравший в беспокойный поток сознания осколки музыкального тысячелетия: средневековые песнопения, ренессансную полифонию, барочную фигурацию, принцип классической сонаты, венский вальс, малеровскую оркестровку, додекафонию, хаос алеаторики и штрихи современной поп-музыки. Шнитке говорил другу: “Я записываю на бумаге красивый аккорд, и он вдруг портится”. В его “Первой симфонии” 1972 года вступительная тема Первого концерта для фортепиано Чайковского как раненый зверь бьется с огнем звуков.

Углубляясь в лабиринт прошлого, Шнитке бросил ироничные комментарии романтического стиля и вместо этого сам стал призрачным романтиком. Он подпал под обаяние главного романтического мифа о жизни и смерти Фауста и, как многие другие послевоенные композиторы, прочитал роман Томаса Манна, который, по его словам, невероятно на него повлиял. Его незаконченным шедевром стала опера “История доктора Иоганна Фауста”, которая, как и выдуманное “Оплакивание доктора Фаустуса” Адриана Леверкюна, использовала оригинальный текст 1587 года. В неожиданном повороте конца XX века герой Шнитке отправляется в ад под сатанинское танго с усиленным меццо-сопрано во главе, своего рода Этель Мерман апокалипсиса.

Шостакович смотрел на Шнитке с неодобрением, возможно,

потому что у них были схожие темпераменты. К Губайдулиной он относился теплее. “Я хочу, чтобы вы продолжали идти по своему ошибочному пути”, – сказал он ей, возможно, с загадочной улыбкой. В карьере, лишенной провалов, Губайдулина стремилась ни много ни мало к “духовному возрождению” в самом композиторстве. Будучи поклонницей Кейджа, она заполняет партитуры звуками не от мира сего – гудящими, пульсирующими текстурами, кошачьими криками глиссандо деревянных и медных духовых, скрипом и шепотом струнных, импровизациями (иногда с русскими, кавказскими, среднеазиатскими или восточноазиатскими народными инструментами). Эпизоды крайнего покоя, в которых змееподобные хроматические фигуры вьются среди небольшой группы инструментов, уступают место рыку тамтамов, туб и электрогитар. Эти свободные, дикие, органичные нарративы в качестве кульминации часто обладают тем, что сама Губайдулина называет, в духе Мессиана, “преображениями”, моментами сияющей ясности. Ее работа 1980 года *Offertorium* для скрипки с оркестром деконструирует “королевскую тему” из “Музыкальных приношений” Баха, разделяя ноты между инструментами в стиле Новой венской школы. К концу тема Баха каким-то образом превращается в звучащую на старинный манер литургическую мелодию, проходящую сквозь оркестр, словно икона в религиозной процессии.

В музыке Пярта икона – это все. Эстонец обратился к религиозной тематике в конце 1960-х, бросив вызов официальному атеизму Советского Союза. В его кантате 1968 года *Credo* слова *Credo in Jesum Christum* положены на мелодию баховской Прелюдии до мажор и украшены алеаторным бедламом. После этого в течение восьми лет Пярт сочинял мало, погрузившись в изучение средневековой и ренессансной полифонии. Затем, в 1976 году, в год *Music for* 18 *Musicians* Райха и *Einstein on the Beach* Гласса, Пярт возник вновь, с поразительно простой фортепианной пьесой под названием *Für Alina*, состоящей всего из двух голосов, один из которых двигается по ступеням мелодического лада, а второй кружит по тонам си-минорного трезвучия. В следующем году он написал *Cantus* в память о Бенджамине Бриттене, чья музыка преследовала его так, что он не мог выразить это словами. Техника в *Cantus* схожа с фазовым сдвигом Райха – нисходящие ля-минорные гаммы развертываются в разных голосах и на разных скоростях. В концерте для двух скрипок *Tabula Rasa*, тоже написанном в 1977 году, Пярт отходит от строгости в сторону свободного самовыражения; в начале второй части, *Silentium*, шепчущее арпеджио подготовленного

фортепиано, как шелест крыльев, впускает пронзительно прекрасные аккорды ре минора. И призыв к молчанию, и использование подготовленного фортепиано выражают признательность Джону Кейджу, который распахнул столько дверей в умах своих коллег.

Музыкальный покой Пярта не означал, что он стал квиетистом. Называть этот покой монашеским – значит совершать ошибку, за грустными глазами и длинной бородой скрывается железная воля. В 1979 году он совершил жест, который был совсем не в духе, скажем, Шостаковича: надев длинноволосый парик, он обратился с пылкой речью насчет официальных ограничений к Эстонскому совету композиторов. Он бежал на Запад в следующем году; Шнитке, игравший на подготовленном фортепиано во время первого западного исполнения *Tabula Rasa*, помог Пярту и его жене остановиться в Вене, а потом пара устроилась в Берлине.

Его изгнание вполне могло оказаться одиночеством; немецкое музыкальное сообщество сопротивлялось минимализму в любой форме. Но когда немецкая компания *EMC* в 1980-е начала выпускать записи Пярта, они продавались миллионными тиражами, в количествах, невероятных для новой музыки. Несложно догадаться, что Пярт и несколько композиторов-единомышленников – в первую очередь Хенрик Гурецкий и Джон Тавенер – приобрели некоторую степень массовой привлекательности во время глобального экономического расцвета 1980-х и 1990-х, они обеспечивали оазис покоя в технологически перенасыщенной культуре. Для некоторых странная духовная чистота Пярта удовлетворяла более острую потребность: медсестра в больничном отделении в Нью-Йорке регулярно ставила *Tabula Rasa* молодым людям, умирающим от СПИДа, и в свои последние дни они просили послушать эту музыку снова и снова.

Когда 9 ноября 1989 года Берлинскую стену начали ломать, ровно через 71 год после провозглашения Веймарской республики и через 51 год после “хрустальной ночи”, Леонард Бернстайн поспешил к месту событий, чтобы исполнить Девятую симфонию Бетховена с обеих сторон рассыпающейся стены. Великому старцу американской музыки оставалось жить меньше года, и он привлек внимание мира в последний раз типичным для себя безвкусным и сентиментальным поступком; шиллеровская “Ода к радости” была переписана как “Ода к свободе”. Томас Манн улыбнулся бы такой ситуации: Девятую симфонию снова “отобрали обратно”. Той осенью по всей Восточной Европе, а потом и в России, люди, жившие в страхе перед советским режимом, мельком увидели

свободу, и обращение Бернстайна к Девятой симфонии символизировало зарождающиеся надежды на будущее. В некоторые места свобода пришла быстро, в другие – чуть медленнее, а в изрядной части бывших советских республик она так и не появилась.

Между прочим, аллюзии на Девятую симфонию Бетховена обнаруживаются в нескольких крупных работах восточноевропейских композиторов позднего периода, хотя ни один из них не создал ничего похожего на “Оду к радости”. В 1981 году, как раз когда польское коммунистическое руководство пыталось распустить движение “Солидарность”, Витольд Лютославский начал писать Третью симфонию, и отправной точкой для него были четыре четкие итерации ноты ми – военный сигнал, напоминающий захватывающее начало Пятой симфонии Бетховена. Большую часть получасовой симфонии кажется, что оркестр пытается понять, как ему ответить на первый взрыв энергии, проверяя тропинки, которые оказываются прегражденными тем или иным образом. Только в последние минуты он находит развязку – своего рода великолепие без триумфа. Виолончели и контрабасы интонируют низкую ми, а затем добавляется си, образуя неоспоримую, идеальную квинту. Изгибы мелодии расходятся от этого основания, пересекаясь в конвульсивном додекафонном диссонансе. На вершине сияет си-бемоль всего лишь в тритоне от изначальной ми. Затем музыка откатывается обратно к основному тону, который четыре раза взрывается перед завершением. Лютославскому было за шестьдесят, когда он написал эту музыку, но она обладает динамичностью неистовой, блаженной юности.

Дьердь Лигети в последние годы избрал своеобразный язык, который он называл “не-атональность”, – своего рода гармонический калейдоскоп, в котором тональные аккорды, псевдофольклорные мелодии, натуральный строй и прочие пережитки прошлого кружили вокруг друг друга в раздробленном контрапункте. *Horn Trio* Лигети 1982 года начинается с искаженной вариации “прощального” мотива бетховенской Сонаты для фортепиано, *Opus* 81a. Оно заканчивается *lamento* – опустошенным ландшафтом, полным предсмертных криков, в котором композитор, кажется, оглядывается назад, на век, убивший большую часть его семьи и его веру в человечество. Но гармония не становится настолько мрачной, насколько могла бы. Трезвучия, растянутые на много октав, приносят трепет надежды. В финале три тона светятся в ночи: соль – низко на валторне; до – высоко у скрипки; негромкая ля – в среднем диапазоне фортепиано. Эти же ноты появляются в обратном порядке в

начале финальной части бетховенского последнего Струнного квартета фа мажор – в музыке, к которой композитор добавил слова “так должно быть!”.

Венгр Дьердь Куртаг, коллега Лигети, в худшие годы “холодной войны” решил остаться в Будапеште. Куртаг тоже был мастером искусства “ни то ни другое” – композитором не традиционным, не авангардным, не национальным, не космополитичным, не тональным, не атональным. Каждая попытка описания музыки Куртага требует оговорок: она сжатая, но не плотная, лирическая, но не мелодичная, мрачная, но не гнетущая, тихая, но не спокойная. В 1994 году Куртаг написал для Берлинской филармонии пьесу под названием *Stele* (мемориальная плита по-гречески), в которой опять появляется призрак Бетховена. Сперва октавные соль безошибочно отсылают к началу бетховенской Увертюры № 3 “Леонора” – на самой верхней ступени лестницы, которая ведет вниз, в тюрьму к Флорестану. Куртаг тоже ведет нас в подземелье, но мы так и не выходим обратно. Последняя часть, приглушенная и максимально жуткая, фиксируется на расширенном аккорде, который неоднократно искривляется. В самом конце гармония сдвигается к белоклавишным нотам до-мажорной гаммы, и все семь нот звучат светло и размыто.

Бетховенская увертюра движется к до-мажорному ликованию. *Stele*, напротив, ковыляет по иссушенному, безлюдному ландшафту. Но белоклавишные аккорды в конце не совсем безнадежны, они не доходят до полного отчаяния леверкюновского “Я понял, этого быть не должно”. Вместо этого, как отметил сам Куртаг в беседе с дирижером Клаудио Аббадо, они обладают ритмом изможденной фигуры, которая неверным шагом идет вперед.

После Бриттена

Берег Восточной Англии выглядит почти так же, как он выглядел в детстве Бриттена, когда тот писал угрюмую музыку к стихам Верлена и слушал шум Немецкого океана. На пляже Олдборо по-прежнему можно увидеть старые городские дома, покосившиеся на фоне неба, высокие трубы Мут-холла, старую рыбацкую лодку, лежащую на боку, разбросанные сети и буи. Фестиваль в Олдборо продолжает представлять работы Бриттена в том пространстве, для которого он их создал. В то же время администрация изменилась. Художественным директором фестиваля сейчас является композитор Томас Адес – опытный молодой человек, которому было всего пять лет, когда умер

Бриттен. Адес вобрал весь спектр возможностей XX века и хорошо ориентируется в поп-музыке. И все же он глубоко чувствует классическую традицию, в качестве пианиста исполняет произведения Шуберта как никто другой. Наверное, его можно назвать Бриттеном без страданий.

Адес воплощает достоинства музыкальной культуры, которой давно завидует весь мир, если позаимствовать название истории *BBC* Хамфри Карпентера. Больше нигде композиторы XX века не занимают такого места в репертуаре: любой британский оркестр оскорбит публику, если проигнорирует симфонии Элгара или Воана Уильямса, а все британские оперные театры постоянно уделяют внимание работам Бриттена и Типпетта. Сама *BBC* с давних пор пропагандирует современных композиторов на национальном уровне. Молодому композитору вроде Адеса может не хватать узнаваемости какого-нибудь Элтона Джона, но его нельзя назвать невидимкой на полях культуры: у него есть достаточно широкая и ярко освященная площадка, где он может говорить.

Ассимиляции новых работ в мейнстриме помогает тот факт, что внутренняя политика современной музыки в Англии никогда не была настолько напряженной, как в континентальной Европе и Америке. Основные тенденции XX века нашли местных последователей, но произошло это без постоянного фона политического диспута. Возможно, дело в том, что у британской музыки нет ни трагического прошлого, ни клейма тоталитарной эстетики.

Из этого следует прагматичная, плюралистская музыкальная культура, в которой неожиданные комбинации оказываются правилом. Партитура Майкла Наймана к неописуемо странному фильму Питера Гринуэя “Зет и два нуля”, комедии о генетике и разложении, придает утонченную барочную атмосферу тарахтящему минималистскому рисунку. *Sudden Time* Джорджа Бенджамина смешивает цвета Мессиана с урбанистической полиритмией Эллиота Картера. *Ashes Dance Back* Джонатана Харви для хора и электроники использует спектральный анализ в духе *IRCAM*, чтобы показать в жутковатом новом свете вековую традицию английской хоровой музыки. Скорбные ре-минорные аккорды, начинающие Концерт для валторны Оливера Кнуссена, напоминают о Густаве Малере, хотя небрежное инструментальное изложение, роящееся вокруг, создает впечатление, что Малера запихнули в центр площади Пикадилли.

Собственная симфоническая работа Адеса 1997 года, *Asyla,* в четырех частях служит примером прагматизма в действии. Она смешивает безумно-лоскутную тональность Лигети, полиритмы

механического пианино Конлона Нэнкэрроу, северные ландшафты Сибелиуса и десятки других отборных звуков. Композитор драматизирует собственную борьбу за самоопределение в современности и против нее, находясь в поисках разнообразных “приютов”. Фрагментарные ритмы и микротональные строи создают беспорядок на начальном этапе, но возникает старомодная, благородно выразительная тема, звучащая как тема пассакальи или Фуги до минор Баха. Преднамеренный классический характер первой части уступает место всеохватывающей меланхолии во второй: тени Вагнера и Малера проскальзывают в оркестровке. В третьей части, *Ecstasio*, герой отказывается от одиночества и отправляется в город. Название происходит от самого популярного клубного наркотика 1990-х, и оркестровка воспроизводит шум и среду лондонского клуба: рок, монотонно поющие хоры, вопли, свист, гул толпы, волнение и опасность телесного контакта.

После этого пугающего гедонизма наступает разреженный загадочный финал, в котором последовательность витиеватых хоралов приводит к грандиозному, мрачному, властному аккорду ми-бемоль минор. Затем музыка падает в тишину. Это похоже на пьяный вопль на пустой улице – Стивен Дедал возвращается домой в финале “Улисса”, его голова кружится от прозрений, о которых он забудет наутро.

Никсон в Китае

“Мне нравится считать культуру символами, которыми мы делимся, чтобы понять друг друга, – говорит Джон Адамс во время прогулки по лесам и полям вокруг своей композиторской хижины. – Когда мы общаемся, мы указываем на наши общие символы. Если люди хотят что-то объяснить, они ищут ассоциации. Это может быть фильм Вуди Аллена, или тексты песен Джона Леннона, или “Я не мошенник”[98]”. Адамс хочет, чтобы его музыка играла такую же роль. Его музыка утверждает возможность синтеза XXI века, в котором дихотомия традиций и авангарда наконец-то отправлена на заслуженный отдых.

Адамс – дитя XX века во всех его проявлениях. Он рос в свингующие 1960-е, но в его детстве было что-то анахроническое, почти из XIX века. Он вырос в деревне с белыми пирамидальными крышами, в Нью-Гемпшире – месте, которое мог бы придумать Чарлз Айвз. Его родители купили проигрыватель, только когда мальчику было 10, а телевизора у них не было никогда. Родители были музыкантами – отец Адамса играл на кларнете, мать пела в биг-бэндах. Его дедушка содержал танцевальный зал *Irwin’s*

Winnipesaukee Gardens на берегу озера Виннипесоки, куда семья Адамса ездила летом. Однажды, когда группа Дюка Эллингтона выступала в этом зале, Адамсу посчастливилось посидеть минуточку рядом с маэстро на фортепиянной скамейке.

Выросший на свинге биг-бэндов, европейских классиках, популистской американе и бродвейских мюзиклах, Адамс испытал сильный шок, когда в 1965 году поступил в колледж, в Гарвард, и обнаружил, что современные композиторы говорят на другом языке. Его основным учителем был Леон Кирхнер, ученик Шенберга. Днем Адамс изучал Новую венскую школу, авангардные техники, конкретную музыку и сочинения Булеза, убеждая себя, что музыкальный язык должен продолжать двигаться вперед. Более того, он даже стал настолько агрессивен во взглядах, что написал письмо Бернстайну, где отчитывал его за стилистическую отсталость "Чичестерских псалмов" ("Как же Булез?" – спрашивал он). По ночам он с друзьями слушал записи *The Beatles* и, как и Райх, чередовавший Веберна с Колтрейном, задавался вопросом, сможет ли он объединить дневной и ночной миры.

Когда Адамс окончил Гарвард, его мать вручила ему копию *Silence* Кейджа, что привело его к сомнениям во всех музыкальных взглядах, которых он придерживался с детства. Мечтая об освобождении, Адамс перебрался в Сан-Франциско, где перебивался случайными заработками, преподавал и развлекал небольшие аудитории хэппенингами и концептуальными пьесами. Одно его произведение, *Lo Fi*, заключалось в проигрывании беспорядочного набора расцарапанных старых пластинок на 78 оборотов на устаревшей аудиоаппаратуре в течение часа или даже дольше. Спустя какое-то время Адамс нашел эстетику Кейджа ограничивающей и начал искать выход.

Минимализм дал Адамсу индивидуальный язык. Характерным для него действием стала комбинация повторений в духе Райха – Гласса с просторными формами и грандиозной оркестровкой Вагнера, Малера и Сибелиуса. В 1985 году он закончил 40-минутную симфоническую работу под названием "Учение о гармонии", позаимствованным у знаменитого учебника Шенберга, в котором тот впервые заявил, что тональность умерла. "Учение о гармонии" Адамса, по сути, говорит: "Черта с два она умерла!" 40 аккордов ми минор на три форте приводят пьесу в движение, длительности постепенно уменьшаются, а затем вновь растут. Это грандиозное начало, говорил Адамс, было попыткой передать то, что он увидел во сне – огромный нефтяной танкер, воспаряющий из залива Сан-Франциско, и его ржавый корпус, блестящий на солнце. В течение нескольких минут декадентские

вагнеровские аккорды распространяются повсюду, хотя они и пропущены через восприятие ребенка 1960-х, который, однажды приняв ЛСД, слушал, как Рудольф Серкин играет хоровую симфонию Бетховена.

“Никсон в Китае”, первая опера Адамса, осуществляет еще более драматическую трансформацию европейской формы. Ничто по природе своей не кажется более невероятным, чем великая американская опера – возможно, самая великая со времен “Порги и Бесс”, – основанная на событиях, окружавших поездку Ричарда Никсона в Китай в 1972 году. Когда режиссер Питер Селларс впервые предложил эту тему, Адамс решил, что это шутка. На премьере, которая прошла в Гранд-опера Хьюстона 22 октября 1987 года, многие критики тоже так подумали. Но Селларс знал, что делает. Поместив оперу во всем знакомые современные декорации, он практически заставлял композитора избавиться от паутины европейского прошлого. Еще одним плюсом для Адамса было необыкновенное либретто Элис Гудман. Многие фразы взяты из документальных источников – речей и поэзии председателя Мао, хитросплетенных разглагольствований премьер-министра Чжоу Эньлая, путаных высказываний и воспоминаний Никсона – но они соединяются в эпическую поэму недавней истории, сновидческий нарратив в не до конца рифмованных героических куплетах.

Каждый характер четко обрисован: Мао – хрупкий и пронзительный в своей высокой теноровой тесситуре; Чжоу – непрактичный и элегантный в своих баритональных выступлениях; Никсон – одновременно напыщенный и неуверенный в себе, чьи попытки грандиозно ораторствовать терпят неудачу перед лицом низких демонов его натуры. Он представляется бравурной арией *News Has a Kind of Mystery*, восторгами по поводу электронно взаимоувязанного мира. Никсон повторяет свои слова, как будто зациклившись: “У новостей новостей новостей новостей новостей новостей новостей новостей есть есть есть есть некая загадка”[99] – и оркестр пыхтит рядом в духе локомотивных номеров Дюка Эллингтона. Затем Никсон отвлекается на медитацию об американских центральных районах, хотя моторные паттерны продолжают стучать под ним в соответствии с тем, что открытая прерия теперь пропитана телевизионной синевой:

> В США сейчас прайм-тайм.
> Там вчерашний вечер. Они смотрят на нас сейчас;
> Цвета трех главных компаний светят
> Синевато сквозь шторы на газон.

Посуда вымыта, домашняя работа сделана,
Собака и бабушка засыпают.
Машина проезжает мимо, громко играя поп,
Уехала. Когда я смотрю на дорогу,
Я знаю, что у Америки доброе
Сердце…[100]

Затем идиллия рушится. Ре минор придает зловещее звучание слову “сердце”. Мысленный взор Никсона обращается к врагам и подрывным элементам:

Крысы начали жевать простыни. Внизу слышен ропот.
Это ли не неблагодарность?[101]

Дребезжащий тромбон намекает на параноидальные замыслы, которые вскоре завлекут Никсона в общественный позор Уотергейта.

На всем протяжении “Никсон” – леденящий кровь обзор игр во власть XX века. Многие из первых зрителей не понимали, как оценить преднамеренную двойственность, с которой создатели подают главных персонажей, и жалобы поступали с обоих концов политического спектра: либералы протестовали против кажущейся романтизации преступного президента, а правым не нравился упор на поэтически-философскую сторону осуществлявшего геноцид Мао. Действительно ли Адамс и его соавторы одурманены гламуром власти? Первый акт вызывает такие подозрения своей высокопарной риторикой, головокружительной атмосферой глобального товарищества, невинными одобрительными возгласами. Но второй акт рассеивает чары. После очередной оды Америке от Пэт Никсон прибывают китайские певцы и танцоры, чтобы исполнить оперу-балет “Красный женский отряд”, которую Адамс и Гудман представили на свой манер. Это садистское, идеологическое развлечение, от которого Никсоны приходят в ужас. В музыке смешаны американский поп со второсортными Штраусом и Вагнером, в какой-то момент тема Иоанна Крестителя из “Саломеи” вставлена в “Прощание Вотана” из “Валькирии”. Это частью очаровательное, частью отвратительное изображение тоталитарного кича.

Наконец, в центре внимания оказывается Цзян Цин. Жена председателя упивается тем, что у нее есть возможность контролировать культуру и властвовать над людьми. Как в фаустианских кошмарах Томаса Манна, интеллектуальность

сходится с кровавым варварством. Музыка Адамса приобретает ледяную твердость: си-бемоль-мажорное дружелюбие приобретает оттенок вороненой стали. Сверху – гибкая вокальная партия, которая располагается где-то между обреченными хорами Верди и подпрыгивающими опереточными номерами из Гилберта и Салливана:

> Я жена Мао Цзэдуна,
> Кто поднял слабых над сильными,
> Когда я появляюсь, люди ловят каждое мое слово,
> и ради него,
> Чьи венки тяжелы на моей шее,
> Я говорю по книге.
> …Оставьте меня в покое.
> Песчинку в глазу небес.
> Я узнаю вечную радость[102].

Люди кричат вместе с ней: “Радость! Радость! Радость! Радость! Радость! Радость! Радость! Радость! Радость! Радость! Радость! Радость!” Шостакович не смог бы выразить это лучше.

В последнем акте опускается пелена забвения. Собравшиеся властители перестают быть конкретными историческими персонажами, а вместо этого становятся одним печально вспоминающим сознанием – возможно, душой самого века. Никсон вспоминает о службе в армии времен Второй мировой, когда хорошее было легко отличить от дурного. Мао вспоминает свою идеалистическую юность. А Чжоу, совесть оперы, впадает в задумчивость, полную сомнений, задаваясь вопросом, была ли реальность близка к тому, что обещала его высокопарная риторика.

> Как много из того, что мы совершили, было на благо?
> Кажется, что все вышло
> Из-под нашего контроля. Попробуй залечи эту рану!
> Сейчас уже ничего нельзя сделать.
> Как раз перед рассветом птицы запели,
> Соловьи, предпочитающие тьму,
> Птицы в клетке отвечают им. За работу!
> За стенами этой комнаты холод благодати
> Тяжело лежит на утренней траве[103].

Но в музыке Адамса здесь не поют птицы – по крайней мере

не при первом прослушивании. Разве только виолончель, медленно восходя, оплакивает знакомую тему и представляется американской родственницей виолончельного соло из “Туонельского лебедя” Сибелиуса. В голове возникает сюрреалистический образ: Мао, Цзян Цин, Чжоу Эньлай, Никсоны и Генри Киссинджер стоят на мифическом острове, окруженном иссиня-черной рекой, по которой вокруг них скользит лебедь смерти.

Эпилог

Крайности со временем превращаются в свою противоположность. Скандальные аккорды Шенберга, тотемы венского художника в его восстании против буржуазного общества, проникают в голливудские триллеры и послевоенный джаз. Суперкомпактный додекафонный материал Вариаций для фортепиано *Opus* 27 Веберна через пару поколений мутирует в *Second Dream of the High-Tension Line Stepdown Transformer* Ла Монта Янга. Свободная нотация Мортона Фелдмана обходными путями приводит к битловскому *A Day in the Life*. Постепенный процесс Стива Райха проникает в альбомы *Talking Heads* и *U2*, занимающие главные места в хит-парадах. Убежать от взаимосвязанности музыкального опыта невозможно, как бы композиторы ни пытались отгородиться от внешнего мира или управлять восприятием своих работ. Музыкальную историю часто низводят до своего рода земного шара в проекции Меркатора – плоского изображения, представляющего пейзаж, который на самом деле безграничен и нескончаем.

В начале XXI века жажда противопоставления популярной и классической музыки больше не имеет ни интеллектуального, ни эмоционального смысла. Молодые композиторы выросли, слушая поп-музыку, и они используют или игнорируют ее в зависимости от требований ситуации. Они ищут компромисс между жизнью разума и уличным шумом. И многие яркие впечатления пришли к нам из популярной музыки. Микротональные строи *Sonic Youth*, богатые гармонические рисунки *Radiohead*, разрозненные, подвижные размеры цифрового рока и интеллектуальной танцевальной музыки, элегические оркестровые аранжировки, поддерживающие песни Суфьяна Стивенса и Джоанны Ньюсом, – все это продолжает давнюю беседу классической и популярной традиций.

Бьорк – современный поп-музыкант, но на нее оказал сильнейшее влияние классический репертуар XX века, с которым она познакомилась в музыкальной школе: электронные пьесы Штокхаузена, органная музыка Мессиана, духовный минимализм Арво Пярта. Если, не зная авторов, послушать *An Echo, A Stain* Бьорк, где обрывки мелодии звучат на фоне тихих хоровых голосов, а затем перейти к циклу песен Освальдо Голихова *Ayre*, где пульсирующие танцевальные ритмы служат фундаментом для этнических мотивов мавританской Испании, можно подумать, что песня Бьорк – это классическая композиция, а работа Голихова – нечто иное. Одной из возможных форм музыки XXI века может

стать окончательный синтез, когда поп-интеллектуалы и академисты-экстраверты станут говорить практически на одном языке.

Непреклонные натуры, несомненно, будут продолжать настаивать на фундаментальной разнице в музыкальном словаре, присоединяясь к священной оркестровой и оперной традиции барочной, классической и романтической эпох или к ставшей теперь не менее почтенной модернистской деятельности XX века. Уже в первые годы нового века композиторы создали произведения, сравнимые в своей монументальности с симфониями Малера и операми Штрауса. “Буря” Томаса Адеса, впервые поставленная в Ковент-Гарден в 2004-м, демонстрирует, что в цифровую эпоху композитор по-прежнему может написать гранд-оперу с витиеватой композицией и грациозной мощью. Вскоре после “Бури” состоялась премьера “Доктора Атома” Джона Адамса – оперы о первых испытаниях атомной бомбы. Сдерживая лиризм, Адамс собирает дьявольскую армию стилей XX века, чтобы воссоздать страх и трепет атомного утра. 65-минутная оркестровая пьеса Георга-Фридриха Хааса, соединяющая спектральную гармонию и брукнеровскую пространную структуру, *in vain* может стать новой отправной точкой австрийско-немецкой музыки.

Хотя композиторство XXI века, кажется, страдает раздвоением личности – иногда оно настойчиво стремится объять все, иногда пытается скрыться от мира, – в этой амбивалентности нет ничего нового. Споры о преимуществах взаимодействия или отступления идут веками. В XIV веке композиторы *Ars Nova* вызвали скандал, вставив светские мелодии в повседневный музыкальный ритуал. Приблизительно в 1600 году стиль Монтеверди звучал грубо и вольнодумно для сторонников строгой ренессансной полифонии. В Вене XIX века экстравертная яркость комических опер Россини сравнивалась с загадками поздних квартетов Бетховена. Невозможность разрешить этот вечный спор придает композиторству новую силу. В децентрализованной культуре оно получает шанс играть роль своего рода крестного отца, будучи способным принять все новое, потому что оно уже принимало все новое в прошлом.

Композиторы, возможно, никогда не сравнятся со своими популярными двойниками по молниеносности воздействия, но, свободные в своем одиночестве, они могут порождать исключительные впечатления. Испытывая большие формы и сложные силы, пересекая диапазон от шума к молчанию, они показывают путь в такое место, которое Клод Дебюсси когда-то назвал “воображаемой страной – той, которую нельзя найти на

карте”.

Рекомендуемые записи

Десять главных записей

Шенберг, Берг и Веберн, *“Пьесы для оркестра”*, Левайн / Берлинская филармония (*DG / ArkivMusic.com*)

Стравинский, *“Весна священная”* и *“Петрушка”*, Стравинский / Колумбийский симфонический оркестр (*Sony*)

Барток, *Концерт для оркестра и Музыка для струнных, ударных и челесты*, Райнер / Чикагский симфонический оркестр (*RCA*)

Сибелиус, *Симфонии* 4–7, Караян / Берлинская филармония (*DG*)

Бриттен, *“Питер Граймс”*, Дэвис / Королевский оперный театр (*Philips*)

Копланд, *The Populist*, Томас Тилсон / Симфонический оркестр Сан-Франциско (*RCA*)

Шостакович, *Симфония №* 5 *и* 9, Бернстайн / Нью-Йоркская филармония (*Sony*)

Мессиан, *“Квартет на конец времени”*, Таши (*RCA*)

Лигети, *Atmosphères* и *Lontano*, Нотт / Берлинская филармония (*Teldec*)

Райх, *Music for 18 Musicians* (*ECM*)

Еще двадцать записей

Панорама: Клод Дебюсси (*DG*)

Малер, *Шестая симфония*, Аббадо / Берлинская филармония (*DG*)

Штраус, *“Саломея”*, Караян / Венская филармония (*EMI*)

Берг, *“Воццек”*, Аббадо / Венская филармония (*DG*)

Яначек и Шульхоф, *Струнные квартеты*, Талиха-квартет (*Calliope*)

Прокофьев и Равель, *Фортепианные концерты*, Аргерих / Аббадо / Берлинская филармония (*DG*)

Стравинский, *Симфонии*, Стравинский / *Columbia Symphony* (*Sony*)

Айвз, *An American Journey*, Тилсон Томас / Симфонический оркестр Сан-Франциско (*RCA*)

Гершвин, *“Порги и Бесс”*, Рэттл / *Glyndebourne Opera* (*EMI DVD*)

Вайль, *“Трехгрошовая опера”* (издание *Berlin* 1930, *Teldec*)

Шостакович, *Струнные квартеты №* 3, 7, 8, Сент-Лоуренс-квартет (*EMI*)

Штраус, *“Метаморфозы”* и *“Четыре последние песни”*, Караян / Берлинская филармония (*DG*)

Ксенакис, *Оркестровые произведения и камерная музыка* (*col legno*)

Штокхаузен, *Elektronische Musik,* 1952–1960 (издание Штокхаузена № 3)

Кейдж, *The Seasons* (*ECM*)

Фелдман, *Rothko Chapel* (*New Albion*)

Пярт, *Tabula Rasa* (*ECM*)

Адамс, *Harmonielehre*, де Варт / Симфонический оркестр Сан-Франциско (*Nonesuch*)

Лютославский, *Третья симфония*, Салонен / Филармония Лос-Анджелеса (*Sony*)

Голихов, *Ayra*, и Берио, *Folk Songs*, Дон Апшо (*DG*)

Благодарности

За помощь в исследованиях я хотел бы поблагодарить Терезу Муксендер и Айке Фесс из Центра Шенберга в Вене, Пию Хадль и Александра Мура из Оперного театра Граца, Нэнси Шоукросс из Собрания Альмы Малер-Верфель при Университете штата Пенсильвания, Вернера Грюнцвайга из Академии искусств Берлина, Марию Вильфингер из Австрийской национальной библиотеки в Вене, Габи Холлендер из Архива Томаса Манна в Цюрихе, Свена Фридриха из музея Рихарда Вагнера, Ноэль Манн из Архива Сергея Прокофьева, Джона Бюли из Музыкальной библиотеки Университета штата Нью-Йорк в Буффало, Сюзанну Эгглстон Лавджой из Музыкальной библиотеки Йельского университета, а также сотрудников библиотеки Бриттена – Пирса в Олдборо, отдела музыки и редких книг и специальных собраний отдела Библиотеки Конгресса, Венской библиотеки Колумбийского университета, музыкального отдела Нью-Йоркской публичной библиотеки исполнительских искусств и особенно – Национального архива II в Колледж-парк, штат Мэриленд.

Томас Адес, Милтон Бэббитт, Освальдо Голихов, покойный Дьердь Лигети, Арво Пярт, Стив Райх и ныне покойный Альфред Шнитке великодушно беседовали со мной о своей музыке. Джон Адамс не только стал одним из героев этой книги, но и послужил источником вдохновения для ее стиля. Судья Рональд Шенберг в Брентвуде, Калифорния, и доктор Кристиан Штраус, Гармиш-Партенкирхен, Германия, любезно показали мне дома своих предков.

Дональд Митчелл, Карлос Мозли, ныне покойный Дэвид Раксин, ныне покойный Джон де Ланси, Рассел Кампителли и Милтон Вейс рассказали истории уходящего века. Фрэнсис Стонор Сондерс направил меня к документам в Национальном архиве. Сильвия Каэн поделилась письмами принцессы де Полиньяк к Стравинскому. Дуглас Йео из Бостонского симфонического оркестра ответил на вопросы о глиссандо тромбона.

Я опирался на научные советы Эми Бил, Марвы Гриффин Картер, Дональда Давю, Криса Демпси, Ричарда Джаруссо, Лидии Гер, Криса Грогана, Дональда Майера, Саймона Моррисона, Северин Нефф, Ребекки Ришин, Малкольма Роуота и Марка Вайнера. Уолтер Фриш в Колумбии, Марк Кац в Пибоди, Карен Пейнтер в Гарварде, Стивен Стаки в Корнелле, Джеффри Кальберг в Университете Пенсильвании и Питер Блум в Смите позволили

мне провести “дорожные испытания” фрагментов книги в академической среде. Я крайне благодарен блестящей группе ученых и экспертов, которые читали и комментировали фрагменты рукописи: Джозефу Онеру, Майклу Бекерману, Питеру Беркхолдер, Луизе Душене, Лорел Фэй, Роберту Финку, Кайлу Ганну, Брайану Гиллиаму, Джеймсу Хепокоски, Питеру Хиллу, Этану Айверсону, Гилберту Каплану, Майклу Катеру, Ким Ковальке, Говарду Поллаку, Джеймсу Причетту, Анне Шреффлер, Джудит Тик, Хансу Рудольфу Ваге и Памеле Уилер. Кристофер Хейли, Эрик Брускин и Чарльз Майер тщательно прочли всю рукопись, написав краткие заметки по каждой главе. Ричард Тарускин, оказавший основное влияние на мой труд, выполнил безжалостную хирургическую операцию с благоприятным исходом.

Я обязан большим, чем могу здесь выразить, моему учителю по фортепиано – покойному Деннингу Барнсу, который познакомил меня с современной музыкой при помощи “Фортепианной сонаты” Берга, а также моим учителям Полу Барретту, Полу Пьяццу, Теду Иглзу, Роберту Кили и Алану Ленцу. За самую разнообразную помощь я выражаю благодарность Чарльзу Амирханяну, Уильяму Бергеру, Бьорк, Уиллу Коэну, Элвину Куррану, *the Goldstines* (Дэнни, Хилари, Джошу), Колину Гринвуду и Молли Макгранн, Дэйву Грубсу, Бобу Гурвицу, Лоре Кун из Фонда Джона Кейджа, Крису Ловетту, Рафаэлю Мостелу, Кенту Нагано, Эса-Пекке Салонену, Барри Шиффману, Майкл Тилсону Томасу и Джону Маклафлину Уильямсу. Часть книги была написана при поддержке Американской академии в Берлине, где Гэри Смит создал атмосферу *Cafe Museum* и куда Иоланда Корб, не побоявшись снежного бурана, принесла мне 19 томов дневников Геббельса. Часть работы на поздних стадиях была осуществлена благодаря стипендии Флек в Банф-центре в Канаде. Не по летам развитой Патрик “Пэк” Брингли доставлял мне документы со всего Готэма и давал проницательные советы. Тиффани Куо провела долгое жаркое лето, проверяя каждую страницу рукописи в ее монструозном воплощении, и привнесла свои глубокие познания в этой области. Йенс Лаурсон давал точные комментарии по немецким вопросам. Алекс Абрамович отложил свою огромную “Историю музыки” и сделал несколько переводов с русского языка.

Книга выросла из 15 лет работы в качестве музыкального критика. За возможность применить это необычное призвание на практике я выражаю благодарность Дэвиду Эллиоту из *WHRB*, великому Леону Визельтиру из *New Republic*, Эдварду Ротштейну и Джеймсу Эстриху из *The New York Times*, Джоэлу Флеглеру из

Fanfare, Луи Менанду и Генри Файндеру из *The New Yorker* и Тине Браун, которая взяла меня в штат *The New Yorker*. Большая часть этого материала родилась в довольно запутанных беседах с Чарльзом Миченером, моим давним редактором в *The New Yorker*. Даниэль Залевский, мой нынешний виртуозный редактор, был чрезвычайно полезен на более поздних стадиях и умудрился прочитать книгу в свое несуществующее свободное время. Мартин Барон – лучший корректор из всех, что когда-либо были или еще будут. Аарон Ретика, Лизль Шиллингер, Дэн Кауфман и Марина Харсс также проверяли фрагменты этой книги. Дэвид Ремник, журнальный Малер-Штраус, разрешил воровать мои статьи из *The New Yorker* и дал время, чтобы закончить книгу, и свободу предаться моему увлечению.

Тина Беннетт, мой агент, подтолкнула меня к написанию этой книги, когда XX век еще был жив, и давала мне надежду, когда я чувствовал себя потерянным. Эрик Чински, еще один выздоравливающий поклонник “Доктора Фаустуса” с подросткового возраста, продирался сквозь рукопись бессчетное количество раз, без его нацеленного на точность редактирования и моральной поддержки книга никогда бы не приняла читабельный вид. Короче говоря, он и Тина привнесли в книгу звучание. Проект впервые принял четкие очертания в *Houghton Mifflin*, и я очень благодарен им за их интерес. Джонатан Галасси оказал мне честь, приобретя книгу для *Farrar, Straus and Giroux*, когда Эрик перебрался туда. Кристофер Поттер, будучи представителем четвертой власти, выказывал глубокое понимание. Дэвид Михалек сделал большое одолжение, сфотографировав автора. Разные люди в *FSG* усердно трудились в моих интересах: Джина Хэмшоу с улыбкой решала бесчисленные проблемы, Закари Вулф обходительно занимался разрешениями на использование текста, Ингрид Стернер отредактировала рукопись с блестящим вниманием к деталям, Джон Макджи курировал производство (и паникующего автора) с педантичностью, знанием авангарда и огромным терпением, Лорел Кук с энергией и энтузиазмом осуществила сложную задачу рекламирования книги, Шарлотта Стрик создала красивую обложку.

Ничего из упомянутого выше не произошло бы без щедрости Алекса Стара. Джейсон Ройал, Джек Фервер, Шон О’Тул, Пола Пухэк, Майкл Миллер и другие друзья по всему Нью-Йорку удерживали меня в здравом уме. Малькольм и Дафна Росс одарили меня, помимо прочего, своей любовью к музыке, я обязан им всем. Пенелопа и Молина, мои личные помощники, поделились своей кошачьей ловкостью. Мой замечательный муж

Джонатан Лизеки был со мной с самого начала и до конца этой саги, вынеся семь лет безумия, и я посвящаю эту книгу ему и моим родителям.

notes

Примечания

1

Здесь и далее перевод К. Бальмонта.

2

Песня из мюзикла “Вестсайдская история”.

3

Здесь и далее пер. С. Апта и Н. Ман.

4

Песня из мюзикла Ричарда Роджерса и Оскара Хаммерстейна *South Pacific* (бродвейская премьера – 7 апреля 1949 г.). Исполнялась Фрэнком Синатрой, Бингом Кросби, Эдди Калвертом, Барброй Стрейзанд, Джули Эндрюс, Джоном Бон Джови, Хосе Каррерасом и др.

5

Пер. К. А. Свасьяна.

6

Сейчас Йиглава.

7

Пер. Б. Пастернака.

8

“Пора выступать, надень костюм” – ария из “Паяцев” Р. Леонкавалло.

9

В 1908–1912 годах Мэри Шэлдон возглавляла комитет, отвечавший за развитие оркестра. В 1912-м она стала директором Нью-Йоркского филармонического оркестра.

10

Пер. В. Куреллы.

11

Пер. А. Кулишер.

12

Пер. М. Козловой и Ю. Асеева.

13

Пер. А. Эфрон.

14

Пер. Р. Дубровкина.

15

Пер. В. Летучего.

Здесь и далее пер. В. Куприянова.

17

Здесь и далее пер. В. Лихтенштадта.

18

Пер. М. Козловой и Ю. Асеева.

19

16-й округ, *Arrondissement de Passy*, традиционно считается самым богатым районом Парижа.

20

Fin de siècle – конец века (*фр.*), обозначение изменений европейской культуры конца XIX – начала XX века, часто синоним упадка и пессимизма.

21

Lingua franca – язык, используемый для межэтнического общения в некоторых сферах деятельности.

22

Shallow Brown, you're going to leave me…

23

The Star-Spangled Banner – гимн США.

24

Nearer My God To Thee – христианский гимн, написанный английской поэтессой Сарой Флауэр Адамс в середине XIX века.

25

Пер. И. Толубова.

Пер. М. Сапонова.

27

Пер. В. Линник.

28

Антон Долин – псевдоним английского танцовщика и хореографа Сидни Фрэнсиса Патрика Хили-Кей (1904–1983).

Пер. Г. Кружкова.

30

Пер. Г. Кружкова.

32

Tin Pan Alley – район Манхэтенна, где с конца XIX века располагались музыкальные издательства, в переносном смысле – группа американских композиторов и издателей, лидеров популярной музыки конца XIX – начала XX века (Х. фон Тильзер, Дж. Гершвин, И. Берлин, Ф. Уоллер, Х. Кармайкл и другие).

33

Знаменитая песня Фэтса Уоллера на стихи Гарри Брукса и Энди Разафа, написанная в 1929 году. Исполнялась множеством джазовых артистов, в том числе Луи Армстронгом.

Пер. И. Миримского.

For the time
Comin' mighty soon,
When the best,
Like the rest
Gwine a-be singin' coon.

All you white folks clear de way,
Brass ban' playin' sev'ral tunes
Darkies eyes look jes' lak moons. .
When dey hear dem ragtime tunes
White fo'ks try to pass fo' coons
On Emancipation day.

37

Mayflower – рыболовецкий корабль, на котором в 1620 году в Северную Америку приплыли англичане, основавшие здесь одно из первых британских поселений.

38

Написанная Уильямом Б. Бредбери в середине XIX века мелодия, на которую были положены слова нескольких христианских гимнов.

39

Английский христианский гимн, написанный в XIX веке.

Hear dat mournful sound – “Слушай этот скорбный звук”, строка из песни *Massa’s in de Cold Ground*.

To know to know to love her so
Four saints prepare for saints.
It makes it well fish.
Four saints it makes it well fish…

42

Niggers all work on de Mississippi / Niggers all work while de white man play.

43

Пер. М. Лозинского.

Fait accompli – свершившийся факт (*фр.*).

45

Пер. М. Таймановой.

46

Пер. Л. Бельского.

47

Пер. К. Бальмонта.

Здесь и далее пер. М. Донского.

49

Дан. 5:26–28.

Oh, show me the way to the next whiskey bar
Oh, don't ask why, oh, don't ask why.

51

Is here no telephone?

52

Sukey Tawdry, Jenny Diver, Lotte Lenya, sweet Lucy Brown…

53

Фрэнк Синатра, Дин Мартин, Сэмми Дэвис-мл., Питер Лоуфорд, Джой Бишоп.

54

When I tell you all about Mack the Knife, babe / Its' an offer you can never refuse…

Здесь и далее перевод М. Немцова.

56

And a ship with eight sails and fifty cannon…

57

The answer is blowin' in the wind, A hard rain's a-gonna fall, The times they are a-changin'…

Нем. *Moses und Aron.*

Здесь и далее пер. С. Апта и Н. Ман.

60

There are those who dwell in darkness, there are those who dwell in light.

61

Сам Гликман в воспоминаниях писал, что Шостакович отправил ему телеграмму.

63

Пер. С. Маршака.

Shake the midtown towers / Crash the downtown air…

Be blind for art's sake
And deaf for art's sake
And dumb for art's sake
Until for art's sake
They kill for art's sake
All the art for art's sake.

Шейкеры – протестантская американская секта, официальное название – Объединенное сообщество верующих во второе пришествие Христа.

O Appalachian Spring! I gained the ledge;
Steep, inaccessible smile that eastward bends
And northward reaches in that violet wedge
Of Adirondacks!..

RADIO ROARS IN EVERY HOME…
So the 20th Century – so
whizzed the Limited – roared by and left
three men, still hungry on the tracks…

69

When true simplicity is gained /To bow and to bend we shan't be ashamed.

Здесь и далее пер. О. Седаковой.

71

Мы – народ Соединенных Штатов… – первая фраза Конституции США.

72

Имеется в виду фильм Лени Рифеншталь “Олимпия”.

73

Пер. В. Станевича.

Здесь и далее пер. Д. Щедровицкого.

75

Зелиг – главный герой одноименного фильма Вуди Аллена, обладавший способностью хамелеона, то есть умевший подстраиваться под людей, с которыми общался: с психиатрами он поддерживал разговоры о психиатрии, на вечере республиканцев пользовался их риторикой и так далее. Ученые, в 2007 году обнаружившие редкое нарушение мозговой деятельности, жертвы которого ведут себя так же, как герой фильма, предложили назвать его “синдромом Зелига”.

Пер. Б. Скуратова.

Пер. Ю. Холопова.

78

Марш, который сопровождает появление президента США на официальных мероприятиях.

Пер. Д. Мина.

Пер. Л. Тираспольского.

81

Здесь и далее пер. М. Немцова.

Пер. М. Фельдмана.

83

Здесь и далее пер. М. Кудинова.

Пер. Я. и Е. Фельдман.

85

Здесь и далее пер. Д. Мина.

86

Шотландская песня на стихи Роберта Бернса, традиционно исполняемая сразу после полуночи в новогоднюю ночь. В России известна в переводе С. Маршака: “За дружбу старую – до дна! / За счастье прежних дней! / С тобой мы выпьем, старина, / За счастье прежних дней…”

87

Пер. Б. Лейви.

Здесь и далее пер. М. Лозинского.

89

Пер. М. Зенкевича.

Здесь и далее пер. Н. Ман.

Здесь и далее пер. С. Апта и Н. Ман.

92

Английская патриотическая песня, написанная Эдвардом Элгаром (музыка) и Эртуром Кристофером Бенсоном (слова) в 1902 году.

93

Лука 24:29.

Пер. Н. Трауберг.

95

Книга Германа Гельмгольца “Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки” была выпущена издательством “Либроком” в 2011 году.

politicians making crazy sounds… dead bodies piled up in mounds…

Wake up! Wake up!

98

Имеется в виду статья Кэрролла Килпатрика, опубликованная 18 ноября 1973 года в газете *Washington Post* и посвященная Ричарду Никсону.

99

News news news news news news news news news news has a has a has a has a kind of mystery…

100

It's prime time in the USA.
It's yesterday night. They watch us now;
The three main networks' colors glow
Livid through drapes onto the lawn.
Dishes are washed and homework done,
The dog and grandma fall asleep,
A car roars past playing loud pop,
Is gone. As I look down the road
I know America is good
At heart…

The rats begin to chew
The sheets. There's murmuring down below.
Now there's ingratitude!

I am the wife of Mao Tse-tung
Who raised the weak above the strong
When I appear the people hang
Upon my words, and for his sake
Whose wreaths are heavy round my neck
I speak according to the book.
…Let me be
A grain of sand in heaven's eye
And I shall taste eternal joy.

103

How much of what we did was good?
Everything seems to move beyond
Our remedy. Come, heal this wound.
At this hour nothing can be done.
Just before dawn the birds begin,
The warblers who prefer the dark,
Outside this room the chill of grace
Lies heavy on the morning grass.